PRACE KOMISJI ORJENTALISTYCZNEJ POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI NR. 5.

MÉMOIRES DE LA COMMISSION ORIENTALE DE L'ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES.

TADEUSZ KOWALSKI

ZE STUDJÓW NAD FORMĄ POEZJI LUDOW TURECKICH

I

ÉTUDES SUR LA FORME DE LA POÉSIE DES PEUPLES TURCS I.

AVEC RÉSUMÉ FRANÇAIS.

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ
1922

PRACE KOMISJI ORJENTALISTYCZNEJ POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI NR. 5.

MÉMOIRES DE LA COMMISSION ORIENTALE DE L'ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES.

TADEUSZ KOWALSKI

ZE STUDJÓW NAD FORMĄ POEZJI LUDÓW TURECKICH

I

(Études sur la forme de la poésie des peuples turcs I)

(Avec résumé français)

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP. W KRAKOWIE
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE
1921



Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego

SŁOWO WSTĘPNE.

Przy opracowywaniu faktów, zebranych w badaniach przygotowawczych do tych studjów, okazało się, że nie będzie można pomieścić całości w ramach dotychczasowych Prac Komisji Orjentalistycznej. Stąd zaszła konieczność podziału i zeszyt niniejszy przynosi dopiero pierwszą część całej pracy. W części drugiej mam zamiar dać opis i rozbiór form poetyckich innych, współczesnych ludów tureckich, narazie nieuwzględnionych. Dla całości zagadnienia miałaby jednak pierwszorzędne znaczenie także analiza zabytków dawnej poezji tureckiej, którаby stanowiła część trzecią. Ta część ostatnia zawierałaby również szczegółowe przedstawienie wzajemnych wpływów form tureckich i persko-arabskich, co dotychczas zostało zaledwie naszkicowane. Tu jednak staje na przeszkodzie brak środków bibljograficznych, który już i poprzednio dawał mi się niezmiernie we znaki. Nasze bibljoteki świecą w dziale orjentalistyki zupełną pustką, a zebranie potrzebnych książek przedstawia obecnie ogromne trudności. Mimo usilnych starań nie udało mi się zgromadzić wszystkich odnośnych publikacyj, zwłaszcza rosyjskich. Mam jednak nadzieję, że nie pominąłem niczego istotnie ważnego.

Winienem jeszcze dodać kilka słów wyjaśnienia w sprawie pisowni, którą się posługuję w przytaczanych tekstach tureckich. Ponieważ w całej tej pracy nie idzie bynajmniej o ścisłość fonetyczną, zwłaszcza o drobne odcienie barwy dźwięków, dlatego staram się o pisownię możliwie najprostszą. I tak zaniechałem wyróżniania tylnego *q* i przedniego *k*, pisząc w obu razach *k*, a to z tego powodu, ponieważ otoczenie samogłoskowe wskazuje z reguły, z jaką artykulacją *k* mamy do czynienia. Natomiast zaznaczam różnicę między *l* i *ł*[1]), ponieważ u nas łatwo o odnośne

[1]) Z wyjątkiem tekstów z Turkiestanu chińskiego, gdzie istnieje tylko jeden dźwięk *l*, por. Radloff, Phonetik str. 106, § 152.

czcionki, a w ten sposób przeciwdziała się zakorzenionemu w orjentalistyce (poza Rosją) przyzwyczajeniu nie czynienia żadnej różnicy między temi dźwiękami. *e* oznacza na ogół odmianę węższą, *ä* szerszą tegosamego dźwięku, jedynie w tekstach osmańskich, gdzie wązkie *e* występuje bardzo rzadko, użyłem wszędzie znaku *e*, znów dla uproszczenia druku. A więc *e* w osmańskim oznacza tu tensam, lub bardzo podobny dźwięk, co *ä* we wszystkich innych narzeczach. Jest to, przyznaję, pewna niekonsekwencja, ale, jak mniemam, nieszkodliwa, jeśli się zgóry zwróci na nią uwagę. W tekstach ałtajskich i turfańskich, zostawiam pisownię, jaką im dali odnośni zbieracze, usuwając tylko pewne tutaj zbędne wyróżnienia.

Wykaz skróceń.

R = W. Radłow (Radloff), Образцы народной литературы тюркскихъ племенъ (Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme). St. Petersburg 1866—1904. Liczba rzymska podaje tom, dwie następne, arabskie, stronę i wiersz. Gwiazdka * oznacza tłumaczenie niemieckie.

OT = I. Kúnos, Oszmán-török népköltési gyűjtemény. Budapeszt 1887—1889, Tom I i II.

B = G. Bálint, Kazáni-tatár nyelvtanulmányok. Budapeszt 1875—77.

C = A. v. Le Coq, Sprichwörter und Lieder aus der Gegend von Turfan. Baessler Archiv, Beiheft 1. Leipzig und Berlin 1910.

G = F. Giese, Erzählungen und Lieder aus dem Vilajet Qonjah. R. Haupt, Halle—New York 1907.

K = Zagadki ludowe tureckie. Prace Komisji Orjentalistycznej Polskiej Akademji Umiejętności Nr. 1. Kraków 1919.

ROZDZIAŁ I.

Cel, metoda i wyniki ogólne.

Formy poetyckie bliższego Wschodu przedstawiają dla badacza, śledzącego powstawanie, rozwój i związki między poszczególnemi zjawiskami, dużo niejasności i zagadek, na których rozwiązanie będziemy prawdopodobnie jeszcze długo czekali, tembardziej, że odnośne badania odbywają się przeważnie bez należytej organizacji i obejmują najczęściej bardzo szczupłe i nie wiążące się ze sobą zakresy.

Stosownie do ogólnego kierunku, panującego w orjentalistyce, pracowano aż do niedawna najwięcej nad wyświetleniem powstania i rozwoju form klasycznej poezji arabskiej. Już formy ludowej poezji arabskiej, która, jak wiadomo, różni się od klasycznej budową stroficzną, budziły daleko mniejsze zainteresowanie, a o ich powstaniu nie wiemy jeszcze nic pewnego, pomimo doskonałych prac M. Hartmann'a[1]). Nie wiele więcej zdziałano na polu wersyfikacji nowoperskiej, chociaż tu mamy już przynajmniej jeden fakt ustalony, że przeważna większość form została przejęta żywcem z poezji klasycznej arabskiej. Najrzadziej stanowiła poezja turecka[2]), zwłaszcza ludowa, przedmiot osobnych badań. Z pośród wszystkich

---

[1]) Por. Martin Hartmann, Über die Muwaššah genannte Art der Strophengedichte bei den Arabern w Actes du dixième congrès international des orientalistes, Section III, p. 47—67, Leide 1896 i tegoż autora Das arabische Strophengedicht I, Das Muwaššaḥ, Semitistische Studien, Heft 13/14, Weimar 1896/7.

[2]) Wyrazów turecki i Turcy używam w tej pracy stale w znaczeniu szerszem, obejmującem całą grupę ludów, mówiących językami tureckiemi, zwanemi też niekiedy turko-tatarskiemi. Na oznaczenie tureckiej ludności części Rumelji i Azji Mniejszej używam nazwy Osmanie lub Turcy osmańscy.

ludów tureckich zajmowano się najżywiej Osmanami, dzięki ich politycznemu i kulturalnemu znaczeniu, i to przedewszystkiem ich literaturą artystyczną, zależną w wysokim stopniu, co do formy i treści, od wzorów persko-arabskich. Natomiast folklor turecki, a w szczególności poezja ludowa, nie cieszyły się takiem zainteresowaniem pośród uczonych turkologów. Zaś literaturą ludową innych szczepów tureckich zajmowali się chyba tylko nieliczni językoznawcy. Krótki przegląd obecnego stanu badań w zakresie form poezji ludów muzułmańskich, a więc poczęści i Turków, z podaniem odnośnej literatury, zawiera artykuł Weila w Encyklopedji Islamu, p. t. *ʿarūḍ* [1]), który zarazem odzwierciedla doskonale stopień zainteresowania poszczególnemi działami. O formach poezji tureckiej znajdujemy w nim zaledwie krótką wzmiankę.

Tę widoczną lukę w badaniach stara się wypełnić niniejsza praca. Zadaniem jej jest rozbiór szczegółowy form poezji ludów tureckich w celu wykrycia w nich cech wspólnych, rdzennie tureckich, i ustalenia stosunku do poezji ludów, z któremi Turcy weszli w ściślejszą styczność kulturalną, w pierwszym rzędzie Arabów i Persów.

Z dotychczasowych prac, poświęconych temu przedmiotowi, nie wiele jest do zanotowania. Cenna praca Radłowa o formach mowy wiązanej u Tatarów ałtajskich [2]), obejmuje tylko mały wycinek obszaru tureckiego i wstrzymuje się od wszelkich zestawień porównawczych. Fabó Bertalan daje kilka spostrzeżeń, dotyczących związku rytmu pieśni osmańskich z melodją, na podstawie zbiorów B. Millera i F. Luschana, o których będzie mowa poniżej [3]). Nieco chaotyczna, choć o wielkiej erudycji świadcząca, rozprawa Korsza [4]),

---

[1]) Enzyklopaedie des Islām I, 481—489.

[2]) W. Radloff, Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft IV, 85—114, Berlin 1866.

[3]) Por. Fabó Bertalan, Rhytmus und Melodie der türkischen Volkslieder, Keleti Szemle VII, 121—124 (Budapest 1906). Zeszyt tej publikacji węgierskiej zawdzięczam uprzejmości p. A. Divéky'ego w Warszawie i prof. B. Munkácsi'ego w Budapeszcie.

[4]) Θ. Коршъ, Древнѣйшій народный стихъ турецкихъ племенъ w „Zapiskach" oddziału wschodniego rosyjskiego Towarzystwa Archeologicznego, Tom XIX, zeszyt II—III, str. 139—167, Petersburg 1909. Egzemplarz tej pracy zawdzięczam prof. J. Łosiowi.

zajmuje się jedynie budową rytmiczną wiersza tureckiego, omawia obszernie rozprzestrzenienie siedmiozgłoskowca, w którym dopatruje się autor, zupełnie słusznie, najstarszej formy poezji tureckiej, analizuje rytm jedenasto- i ośmiozgłoskowca, pomija jednak najzupełniej sprawy rymu, alliteracji, budowy i łączenia strof.

Studja Gordlewskiego nad pieśnią turecką [1]) nie są mi niestety dostępne. Oprócz tego zajmuje się przygodnie Radłow kwestjami wersyfikacyjnemi we wstępach do poszczególnych tomów swej wielkiej publikacji materjałów językowo-folklorystycznych, p. t. Образцы народной литературы тюркскихъ племенъ [2]). Wreszcie należy zanotować szereg trafnych uwag o formach poezji tureckiej w pracy p. t. Türk edebijaty tariχi, t. j. historja literatury tureckiej (księga pierwsza, literatura ludów tureckich przed Islamem, Konstantynopol 1920, str. 91—95), profesora historji literatury tureckiej w uniwersytecie konstantynopolitańskim Köprülü-zade Mehmed Fuad [3]).

Bardzo wiele ciekawych problemów, między innemi kwestja pochodzenia alliteracji i rymu tureckiego, nie zajmowały dotychczas nikogo. Już z tego widać, jak zaniedbane były i są jeszcze badania ludów tureckich, w porównaniu z indoeuropeistyką lub nawet semitystyką, chociaż przedmiot sam zasługuje ze wszech miar na baczniejszą uwagę.

Już sam obszar rozsiedlenia Turków zastanawia swą rozległością. Kiedy z jednej strony, od północnego wschodu, sięga on, we wschodniej Syberji, po wybrzeże Oceanu Lodowatego Północnego, to ostatnie wyspy etniczne, względnie językowe, tureckie na zachodzie wkraczają już na obszar Polski i Węgier. Są to osady tatarskie i karaimskie w granicach dawnej Rzeczypospolitej, a połowieckie, czyli kumańskie, zmadziaryzowane ostatecznie dopiero w XVIII wieku, na Węgrzech. Także i nasi Ormjanie na Podolu

---

[1]) Изъ наблюденій надъ турецкой пѣснью, Этнографическое Обозрѣніе кн. 79.

[2]) Także z niemieckim tytułem, zrazu: Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme Süd-Sibiriens, potem bez dodatku „Süd-Sibiriens“, Petersburg 1866—1904.

[3]) Pracę tę, jak również wiele innych cennych druków tureckich, otrzymałem dzięki uprzejmemu pośrednictwu p. Dra W. Jodki, delegata rządu polskiego przy Wysokiej Porcie.

i Wołyniu posługiwali się w ciągu XVI i XVII wieku w bardzo rozległej mierze pewnem narzeczem tureckiem, bardzo mało dotychczas badanem [1]).

Dalej uderza u Turków charakter wędrowny i łatwość zmiany siedzib. Wszystkie większe wędrówki ich, jakie możemy śledzić w ciągu dziejów, z wyjątkiem jakuckiej, która zdążała ku północnemu wschodowi, prowadziły na południowy zachód, a to dwoma szlakami: na północ od morza Kaspijskiego i Czarnego, przez południową Rosję, i na południe od tych mórz, poprzez Persję [2]). Dzięki tym wędrówkom mogli wejść Turcy, pomimo odległości swych siedzib pierwotnych, w bezpośrednią styczność zarówno z ludami Europy wschodniej, jak Azji przedniej i Afryki północnej. Jest zjawiskiem bardzo szczególnem, że fale wędrówek tureckich, które napływały do Europy pierwszym z wymienionych szlaków (Hunowie, Bułgarzy, Awarowie, Pieczyngowie, Chazarowie i Kumani czyli Połowcy), jakkolwiek nieraz bardzo gwałtowne i liczebnie silne, roztapiały się pierwej czy później w otaczającem środowisku etnicznem. Żaden z wymienionych ludów nie zdołał zachować swej pierwotnej odrębności kulturalnej, językowej ani religijnej.

Natomiast ludy tureckie, które posuwały się szlakiem południowym, zachowały, mimo przyjęcia Islamu, swój własny język i odrębność narodową. Trzeba jednak zaznaczyć, że są to wędrówki późniejsze, wśród których wyodrębniają się szczególnie dwie warstwy, seldżucka od końca X stulecia naszej ery i osmańska od połowy XIII.

Wpływ ludów tureckich wraz z ich swoistą kulturą nomadów na ludy ościenne, a zwłaszcza na ludy europejskie, nie został jeszcze wszechstronnie zbadany. Co więcej, w stosunku do starszych fal wędrówek można zauważyć nawet pewne niedocenianie, pochodzące poczęści stąd, że wobec braku oryginalnych zabytków z nazwami ludów nie łączył się żaden uchwytny obraz kulturalny.

---

[1]) Por. Fr. v. Kraelitz Greifenhorst, Sprachprobe eines armenisch-tatarischen Dialektes in Polen. Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Tom XXVI, 307—324. (Zapowiedź obszerniejszej pracy na ten temat).

[2]) Por. Eugen Oberhummer, Die Türken und das Osmanische Reich, erweiterter Sonderabdruck aus Jahrgang XXII und XXIII der Geographischen Zeitschrift, Lejpzig und Berlin 1917, str. 39.

Wzmianki u pisarzów zachodnich, głównie bizantyńskich, były zanadto fragmentaryczne i niedokładne. Prawdziwe światło na kulturę tych zaginionych koczowników może rzucić jedynie badanie współczesnych nomadów tureckich, żyjących na stepach azjatyckich, jak również dawnych, oryginalnych zabytków piśmiennictwa i sztuki tureckiej, wydobywanych na światło dzienne również w Azji. Badania te stwierdzają ponad wszelką wątpliwość wysoki stopień jednorodności tych ludów, tak pod względem językowym jak i kulturalnym, co znów każe przypuszczać wielką trwałość i niezmienność form życia. Wiele charakterystycznych cech dawnych ludów tureckich, przekazanych przez kronikarzy zachodnich, odnajdują podróżnicy z dziwną wyrazistością u współczesnych Turków nomadów [1]). Taki sam wysoki stopień zachowawczości widać też przy zestawieniu dawnych zabytków piśmiennictwa narodowego z utworami współczesnemi, oczywiście o ile porównywamy ze sobą zjawiska wedle możności wolne od wpływów obcych, odbijające wiernie twórczość rodzimą.

Taki stan rzeczy uprawnia do wielu i ważnych wniosków z teraźniejszości na przeszłość. O ile pewne zjawisko kulturalne zdołamy stwierdzić u wszystkich współczesnych ludów tureckich, dziś już rozrzuconych na tak olbrzymim obszarze, to możemy z dużem prawdopodobieństwem zakładać jego istnienie przynajmniej kilkanaście wieków dawniej, zwłaszcza, jeśli to idzie nie o luźny szczegół, ale o pewien złożony splot zjawisk. Tak np., ponieważ wszystkie dotychczas badane ludy tureckie posiadają bogaty folklor, o wybitnie swoistych cechach treści i stale powtarzających się charakterystycznych formach, można twierdzić, że bardzo podobny folklor, ze wszystkiemi istotnemi, wspólnotureckiemi cechami, musieli mieć też Hunowie, Awarowie i inni koczownicy tureccy, którzy kolejno wsiąkali w ludność Europy, oraz przypuszczać, że wiele z niego przedostało się do folkloru europejskiego [2]). W mniemaniu takiem musi nas utwierdzić fakt, że pewna drobna próbka folkloru

---

[1]) Por. np. słowa Radłowa o zgodności opisu Hunów u kronikarzy z odpowiedniemi cechami współczesnych nomadów wschodniotureckich (Das Kudatku Bilik des Jusuf Chass Hadschib aus Bälasagun, Petersburg 1891, Teil I, LXXI): *Ja wir können dreist behaupten, dass jeder der aufgeführten Züge noch bei den heutigen Nomaden wiederzufinden ist.*

[2]) O znaczeniu Hunów dla folkloru europejskiego por. Köprülüzade Mehmed Fuad, Türk edebijaty tariχi 75 uw. 1.

połowieckiego [1]), zachowana dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności w t. zw. Kodeksie Kumańskim z początku XIV wieku, przedstawia w zupełności tensam obraz, co odnośne działy folkloru u współczesnych ludów tureckich, nietylko w ogólnych zarysach, ale i w charakterystycznych szczegółach. Jeśli więc sześć stuleci, które nas dzielą od spisania Kodeksu Kumańskiego, nie sprawiło żadnej istotnej zmiany, to równem prawem możemy przypuszczać, że i sześć wieków przedtem dawny folklor ludów tureckich nie różnił się istotnie od współczesnego. Stąd też zgodności między folklorem ludów wschodniej Europy, a odległych tureckich musiałoby się położyć na karb oddziaływania tych wczesno-średniowiecznych wędrówek nomadów azjatyckich, o ile w pewnym szczególnym wypadku nie nasuwałoby się jakieś inne, bliższe wytłumaczenie. Oczywiście jest to tylko rozumowanie ogólnikowe, które ma tu za zadanie przygotować czytelnika na pewne wnioski szczegółowe, które się w dalszym ciągu wyłonią, a zarazem zwrócić uwagę badaczom naszego, względnie słowiańskiego folkloru na znaczenie metodyczne folkloru odległych ludów azjatyckich, szczególnie syberyjskich i środkowoazjatyckich, któreby mogły łatwo ujść uwagi.

Pośród badaczów, zajmujących się tylko przygodnie ludami tureckiemi, zwłaszcza nieorjentalistów, można się często spotkać z poglądem, jakoby te ludy były pod względem kultury jedynie czynnikiem negatywnym, niszczycielskim. Odmawia się im nietylko zdolności wytwarzania jakiejkolwiek własnej kultury, ale nawet przejmowania kultur cudzych. Taki pogląd, jako bardzo jednostronny, musi w świetle dokumentów wschodnich ulec zmianie. O zdolności przyswajania sobie kultur obcych świadczą zarówno napisy i inne zabytki staroturecckie z nad Orchonu i Jeniseju, jak dokumenty tureckie, odnalezione w Turkiestanie chińskim i całe piśmiennictwo ujgurskie i jak wreszcie udział Osmanów w życiu kulturalnem muzułmańskiego Wschodu. Ale nawet ci osławieni koczownicy tureccy, nie ulegający łatwo obcym wpływom, posiadają swą własną bogato rozwiniętą kulturę, oczywiście przystosowaną

[1]) Są to mianowicie zagadki ludowe, z których większość wierszowana daje jasne wyobrażenie o budowie ludowego wiersza połowieckiego. Por. Über die Rätsel des Codex Cumanicus von W. Bang, Sitzungsberichte der k. preuss. Akad. d. Wissensch. XXI, 1912, p. 334—353 i Die Rätsel des Codex Cumanicus von Julius Németh, Zeitschrift der Deutschen Morgenl. Gesellschaft LXVII, 1913, p. 577—608.

ściśle do potrzeb życia nomadyzującego, wśród której wyróżnia się domowy przemysł artystyczny i bogaty folklor.

Podobna jednostronność, jak w ocenie stosunku Turków do Europy, panowała też do niedawna w poglądach na rolę ich w kulturze muzułmańskiej. Tu, wskutek pewnej hipertrofji studjów arabistycznych, przyzwyczajono się sprowadzać wszystko do wpływów arabskich. Tem łatwiej było popełnić ten błąd zasadniczy, że udział innych pierwiastków etnicznych w kulturze muzułmańskiej, przedewszystkiem tak ważnych irańskich, a obok nich i tureckich, ukrywał się bardzo długo pod zewnętrzną szatą języka arabskiego. Oczywiście tu już nie można było odmówić Turkom zdolności przyswajania sobie cudzego dorobku kulturalnego, ale też zato każdy objaw kultury u nich uważano z góry za zapożyczenie.

Rehabilitacja żywiołu tureckiego, jako czynnika, który wziął także czynny udział w kulturalnem życiu narodów, przyszła w ostatnich dziesiątkach lat, i to z dwóch stron.

Przedewszystkiem zainteresowanie językoznawcze dało pierwszy bodziec do zaznajomienia się z folklorem tureckim, który odrazu zwrócił na siebie uwagę bogactwem i oryginalnością. Epokowem zdarzeniem były tu badania nad koczownikami tureckimi, przedsiębrane przez Wilhelma Radłowa (Radloff'a), Niemca, żyjącego w Rosji, uzupełnione przez kilku innych turkologów i ogłoszone w cytowanem poprzednio dziesięciotomowem dziele, Образцы народной литературы тюркскихъ племенъ. Niemniej ważne dla wykazania bogactwa folkloru tureckiego, choć tylko do obszaru osmańskiego ograniczone, były zbiory Ignacego Kúnos'a, z pośród których najważniejsze są: Oszmán-török népköltési gyűjtemény, w dwóch tomach (Budapeszt 1887—1889), Mundarten der Osmanen (wydane jako 8. tom wyżej wspomnianego dzieła Radłowa Образцы i t. d., Petersburg 1889), wreszcie Materialien zur Kenntnis des Rumelischen Türkisch, Teil I—II, Türkische Volksmärchen aus Adakale (Lipsk-Nowy Jork 1907), w zbiorze Beiträge zum Studium der türkischen Sprache und Literatur, nie licząc wielu pomniejszych, o których będzie mowa w dalszym ciągu.

Znaczenie tych zbiorów jest doniosłe. Dostarczają one materjału do poznania rdzennie tureckich produktów kultury umysłowej, lub przynajmniej posiadających najwięcej cech rodzimych. Niestety, dotychczas nie wiele się troszczono o naukowe przetrawienie tych, bądźcobądź, surowych materjałów, dla wydobycia z nich

pierwiastków twórczości tureckiej i zestawienia porównawczego z innemi grupami folkloru[1]. W każdym razie bogate zbiory Radłowa i Kúnos'a, oraz innych badaczów, dowiodły niezbicie, że w ojczyźnie ludów tureckich leży bardzo ważne ognisko swoistego folkloru, który wraz z wędrówkami tureckiemi promieniował na dalekie obszary, i że jest zupełnie uzasadnione pytanie, czy forma lub treść jego nie oddziałała na ludy ościenne.

W ostatnich latach dostarczyła też historja sztuki faktów do rehabilitacji kulturalnego znaczenia Turków. W swym przeglądzie sztuki ludów muzułmańskich podkreśla Ernest Diez, uczony ze szkoły Strzygowskiego, zarówno twórcze pierwiastki tureckie, jak i doniosłą rolę Turków w przenoszeniu obcych zdobyczy w dziedzinie sztuk plastycznych, głównie architektury[2]. Zasadnicze ujęcie problemu tureckiego daje nam jednakowoż dopiero Strzygowski w jednej z ostatnich swych wielkich prac, p. t. Altai-Iran und Völkerwanderung (Lipsk 1917). Biorąc za punkt wyjścia analizę pewnego skarbu złotego, znalezionego w Albanji, dochodzi on do ujęcia najważniejszych rysów tradycyj ornamentalnych nomadów tureckich, ujawniających się na produktach techniki metalurgicznej i tkackiej, by następnie wykazać je, na bogatym materjale,

---

[1]) Rosyjskie prace Gordlewskiego i Krymskiego nad zbiorem opowiadań ludowych Kúnos'a, oraz przyczynki do kwestji podobieństwa baśni wschodniotureckich ze słowiańskiemi Katanowa i Roganowicza są mi, niestety, znane tylko z tytułu. Na rosyjskie paralele motywów ałtajskich zwraca uwagę A. Schiefner w przedmowie do niemieckiego tłumaczenia pierwszego tomu zbioru Radłowa. Na znaczenie folkloru tureckiego zwraca też bezustannie uwagę Köprülü-zade Mehmed Fuad w swej historji literatury tureckiej, zwłaszcza w dwóch ostatnich rozdziałach: *milli destan*, „tradycja ludowa" i *ilk širler ve ilk šairler*, „pierwsze poematy i pierwsi poeci".

[2]) Die Kunst der islamischen Völker von Dr. Ernst Diez w Handbuch der Kunstwissenschaft (Berlin, Athenaion). Ważne jest, między innemi, stwierdzenie, że ornamentyka fasad budowli seldżuckich w Azji Mniejszej, które należą do arcydzieł architektury muzułmańskiej, jest kontynuacją w kamieniu odwiecznej ornamentyki tkackiej nomadów środkowoazjatyckich (str. 119 op. cit.) Niemniejsze znaczenie ma wykazanie, jak wraz z Turkami pojawia się w sztuce muzułmańskiej, dotychczas wrogiej postaci ludzkiej i zwierzęcej, rozkwit ornamentu figuralnego i jak wraz z wędrówkami tureckiemi upowszechnia się ten styl, bogaty w symboliczne postacie ludzkie i zwierzęce, w sztuce średniowiecznej Europy północnej (str. 123—125).

w sztuce z okresu wędrówek ludów. Niemałe znaczenie dla oceny kulturalnej roli Turków w tym okresie ma stwierdzenie staroturecki napisów na przedmiotach ze skarbu z Nagy Szent Miklós, w południowych Węgrzech, przez Supkę [1]).

Niestety, w zakresie zjawisk literackich nie posiadamy jeszcze prac, zakrojonych na tę miarę, co badania Strzygowskiego, któreby się starały ująć wielkie kompleksy faktów i związków na całym kontynencie eurazjatyckim i pokusiły się o ich genetyczne wytłumaczenie. Nauka nie może tu jeszcze wciąż wybrnąć z chaosu szczegółowych zagadnień i, nakreślając badaniom zbyt ciasne granice, traci z oczu większe związki. A już najfatalniejsze, że badania Europy i Azji odbywają się prawie zawsze oddzielnie, bez żadnej łączności, jakby te dwie części świata rozgraniczał przynajmniej ocean i jakgdyby te wielkie ruchy ludowe, posuwające się ze wschodu na zachód, o których uczy nas historja, nie pociągały za sobą żadnych następstw w dziedzinie kultury.

W mało skomplikowanej kulturze nomadów tureckich stanowi folklor w dziedzinie sztuk muzycznych odpowiednik tradycyj ornamentalnych w zakresie sztuk plastycznych. Toteż równolegle z badaniami Strzygowskiego mogłyby i powinnyby pójść analogiczne usiłowania w celu odpowiedzi na pytanie, czy i o ile folklor turecki zaważył na treści i formie folkloru Europy, przedniej Azji i północnej Afryki. Podjęcie takiej pracy w warunkach dzisiejszych byłoby jednak niemożliwe z powodu braku prac przygotowawczych. A jednak byłoby dobrze przy szczegółowych badaniach nie tracić z oczu tych związków ogólnych.

Studja niniejsze podejmują powyżej sformułowane pytanie w granicach znacznie ciaśniejszych, a mianowicie, biorąc za punkt wyjścia szczegółowy rozbiór form poezji ludowej u poszczególnych ludów tureckich, starają się

[1]) Por. G. Supka, Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszentmiklós, Monatshefte für Kunstwissenschaft IX (1916) 13—24. Wykazaniem wpływów tureckich na pewnej grupie zabytków przedhistorycznych Azji i Europy zajmuje się bardzo ciekawa rozprawa prof. W. Demetrykiewicza p. t. Figury kamienne t. zw. „bab" w Azji i Europie i stosunek ich do mitologji słowiańskiej, dostępna, niestety, dotychczas tylko w streszczeniu w Sprawozdaniach Akademji Umiejętności Wydziału filologicznego za lipiec 1910 (także po niemiecku).

określić, co w nich jest wspólne, a więc rdzennie tureckie, i o ile poezja turecka wpłynęła pod względem formalnym na poezję Azji przedniej.

Subjektywnym bodźcem do podjęcia tych badań było dla mnie bezpośrednie zaznajomienie się z poezją ludową osmańską, której utwory zbierałem z ust żołnierzy tureckich w ciągu dwóch lat, w czasie wojny. Podczas opracowywania zebranych materjałów zadawałem sobie niejednokrotnie pytanie, czy forma tych utworów jest oryginalna czy też pochodna od form persko-arabskich. W znanej mi, odnośnej literaturze naukowej nie znajdowałem ani jasno sformułowanego pytania w tej kwestji, ani tem mniej jasnej odpowiedzi, a pewne przygodnie wypowiadane zdania świadczyły, że kompetentni autorowie mają tu zupełnie rozbieżne poglądy.

Kúnos, któremu nauka zawdzięcza tyle cennych materjałów, zajmuje się formą zebranych przez siebie pieśni bardzo pobieżnie. W przedmowie do swego zbioru folkloru osmańskiego, stanowiącego ósmy tom kilkakrotnie już wspominanego dzieła Radłowa, wypowiada się on dwa razy ogólnikowo o formie poezji osmańskiej. Na str. XXII czytamy: „*Gleichzeitig sei es gestattet, auf die Eigenthümlichkeit der türkischen Volkspoesie aufmerksam zu machen, dass ihre Schöpfungen in rhytmischer Form verfasst sind, was wir auch bei den übrigen Türkvölkern beobachten können*". Drugim razem, omówiwszy pobieżnie rytmiczną budowę pieśni, zwanych *bā'rma* i wspomniawszy o zjawisku alliteracji, dodaje na stronie XXVII: „*Dies sind gewiss uralte Züge der osmanischen Volkspoesie, denn dieselben Züge finden sich nicht nur bei den übrigen Türkvölkern, sondern auch bei den übrigen Gliedern der altaischen Sprachfamilie*". Wynika z tego, że Kúnos uważa pewne cechy charakterystyczne poezji osmańskiej za rdzennie tureckie i że je łączy z analogicznemi zjawiskami u innych ludów tureckich, a nawet u dalszych ludów grupy ałtajskiej. Nie określa on jednak bliżej tych cech, ani nie zastanawia się nad stosunkiem ich do form poezji persko-arabskiej. Nie porusza też ani jednem słowem tak ważnej sprawy jak to, czy rym u Turków jest rodzimy, czy przejęty.

Jeszcze mniej zastanawia się nad formą poezji ludowej u Osmanów G. Jacob, jeden z pionierów turkologji w Niemczech i autor osobnej rozprawy p. t. Die türkische Volkslitteratur (Berlin 1901), a jedno jedyne zdanie, które poświęca tej sprawie, świadczy, że powstanie jej tłumaczy sobie całkiem odmiennie niż Kúnos, a jak

w dalszym ciągu zobaczymy, zupełnie błędnie. Porównywając klasyczny „gazel“ z pieśnią ludową „türkü“, zauważa on na str. 19 cytowanej rozprawy: „*Der Gedanke wird im Türkü infolge der Ersetzung des quantitierenden durch ein rhytmisches Metrum und Beseitigung des durchgehenden Reims lange nicht so beeinträchtigt wie in der Kunstpoesie*“. Zdania tego niepodobna rozumieć inaczej, jak tylko, że Jacob przyjmuje rozwój „türkü“ z klasycznego „gazelu“, polegający na zastąpieniu metryki iloczasowej przez rytmikę sylabiczno-przyciskową [1]) i jednolitego rymu przez rym zmienny. Że tak, a nie inaczej należy to zdanie rozumieć, świadczy zaraz następne, w którem Jacob stwierdza rozwój „ballady“ tureckiej, takiej jak głośna *Türkmen kyzy* („dziewczę turkmeńskie“) z perskiego gazelu w formie dialogu [2]).

[1]) Pomijam nieścisłość i nieudolność terminologji. Z przeciwstawienia „quantitierend“ i „rhytmisch“ można wnosić, że autor ma na myśli raz rytm iloczasowy (taki jak w poezji arabskiej i nowoperskiej), drugi raz rytm przyciskowy czyli akcentuacyjny, połączony z zasadą sylabiczną (tak jak w poezji ludowej tureckiej).

[2]) Czy słuszne jest to mniemanie, czy też naodwrót perska tencona powstała pod wpływem tureckim, oto pytanie, którego nie można rozstrzygnąć tak sobie od jednego zamachu, jak to czyni Jacob. Jest faktem, że wierszowane spory, najczęściej między osobami obu płci, są u Turków bardzo rozpowszechnione, por. np. utwór teleucki p. t. Myrat Pī (Radłow, Obrazcy I, 200—204) w formie dialogu między bohaterem tego nazwiska a jego matką. O uroczystościach i zabawach kirgiskich opowiada Radłow (Aus Sibirien I, 493): „*Zwischen allen diesen Spielen werden Chor- und Wettgesänge ausgeführt, die Wettgesänge und Improvisationen zwischen zwei Jünglingen oder einem Jüngling und einem Mädchen, in denen Jeder den Anderen zum Schweigen zu bringen sucht. Bei grösseren Volksfesten finden solche Wettgesänge zwischen berühmten Sängern verschiedener Geschlechter statt*“. Tamże przytoczono, jako charakterystyczny przykład, spór między młodzieńcem Mönök, a dziewczyną Opan Kys.

W poezji nowoperskiej wprowadził pierwszy tenconę Asadī z Tūs, z otoczenia sławnego sułtana Mahmūda (zmarły między 1030 a 1041). Warto przytoczyć dosłownie, co mówi o tem doskonały znawca literatury nowoperskiej H. Ethé (Grundriss der iranischen Philologie II, 226): *Asadī... hat zuerst auf persischem Boden die neue Dichtungsgattung der Munāzare, des Streitgedichtes oder Wort- und Wettkampfliedes, heimisch gemacht, das sich in seiner ältesten Form so überraschend mit der provençalischen Tenzone und ähnlichen Erzeugnissen der französischen, englischen und italienischen Litteratur deckt, dass sich die Idee irgend einer Einwirkung des Ostens auf den Westen, sei es nun*

Ostatecznie któryż z tych dwóch poglądów jest słuszny?

Żadne ogólnikowe rozważania nie mogą dać w tej sprawie rozstrzygającej odpowiedzi. Pogląd, przyjmujący pochodność form osmańskich, mógłby się powołać na fakt, że Osmanie, w czasie swej wędrówki z Turkiestanu poprzez Iran do nowych siedzib, ulegli w bardzo wysokim stopniu kulturze persko-arabskiej, której wpływ wzmagał się jeszcze i utrwalał w miarę wnikania Islamu w szerokie masy i zmiany trybu życia koczowniczego na osiadły. Zaś pogląd przeciwny, który uważa poezję osmańską za oryginalną, mógłby temu przeciwstawić słuszną uwagę, że wpływ persko-arabski nie wniknął równomiernie głęboko we wszystkie warstwy społeczne. Kiedy sfery wykształcone po miastach uległy mu całkowicie, to lud rolny i pasterski, żyjący zdala od środowisk kultury, pozostał odeń prawie zupełnie wolny. Toteż kiedy literatura naukowa i artystyczna Osmanów, zwłaszcza w swym okresie klasycznym, jest tylko niewolniczem naśladownictwem wzorów perskich i arabskich, czego najlepszym dowodem jest przejęcie od Persów i Arabów metryki iloczasowej, tak sprzecznej z naturalnemi warunkami języków tureckich, to folklor osmański tej zależności zgoła nie wykazuje, przeciwnie żyje nadal w kole swych odwiecznych, rdzennie tureckich tradycyj.

Jak widać, problemowi naszemu niepodobna zejść z drogi, nie zapuszczając się w szczegółowe badania. Nie pozostaje więc nic innego, jak tylko poddać formy, napotykane w poezji ludowej Osmanów szczegółowej analizie, a istotne ich cechy, wykazane w ten sposób, zestawić porównawczo raz z zasadami budowy poezji arabskiej i perskiej, drugi raz z istotnemi cechami form poezji ludowej innych ludów tureckich. Takie zestawienie powinno wykazać, które z tych zjawisk łączą się ze sobą i jak przebiega linja rozwojowa.

Taka metoda wyprowadza nas jednocześnie poza ciasne granice szczegółowego pytania, związanego z samą tylko poezją Osmanów, i otwiera daleko szersze perspektywy. Zapewnia nam pozna-

durch die Vermittelung der Kreuzzüge, sei es durch die der maurisch-spanischen Poesie schwer von der Hand weisen lässt". A więc znów napozór drobny problem literacki, którego rzetelne rozwiązanie dałoby się osiągnąć tylko przez równoczesne badania na terenie Azji i Europy! Stosunek perskiego dialogowego gazelu do arabskiej *munāẓara*, znanej już przed Islamem, jest niejasny.

nie istoty form poetyckich, wspólnych wszystkim ludom tureckim, a zarazem stosunku jej do poezji persko-arabskiej.

Nie mogąc objąć naraz całego olbrzymiego obszaru tureckiego, wybrałem narazie cztery od siebie niezależne i dostatecznie odległe jego części: 1⁰ obszar właściwego Ałtaju, reprezentowany przez szczep Ałtajów (*Ałtai kiži*) i Teleutów (*Täläŋät kiži*), według materjałów Radłowa [1], 2⁰ okolice Turfanu w Turkiestanie chińskim, na podstawie zapisków Le Coq'a [2], 3⁰ okręg Tatarów kazańskich według zbiorów G. Bálint'a [3] i 4⁰ ziemie osmańskie na podstawie rozlicznych, po części własnych materjałów. Wyniki oparte na danych z tych czterech obszarów można poniekąd odnieść do ogółu tureckiego. Jeżeli bowiem w tych czterech punktach, które się ze sobą nie komunikują bezpośrednio, napotykamy jednakową zasadę wersyfikacji, to ponieważ nie może być mowy o zapożyczeniu, musimy się dopatrywać przyczyny tej uderzającej zgodności oczywiście we wspólnem pochodzeniu mieszkańców tych obszarów. A zatem i ta zasadnicza podstawa wersyfikacji musi być ogólnoturecka. Istotnie, mogłem stwierdzić na wielu przykładach, że poezja innych ludów tureckich, których jeszcze nie wciągnąłem w systematyczne badania, nie zmienia bynajmniej ogólnego obrazu, uzyskanego na podstawie badania tych czterech terenów próbnych, tylko, jak zgóry można było przypuszczać, uzupełnia go nowemi szczegółami.

Nie potrzebuję dodawać, że dostrzeżonych wspólności nie można żadną miarą kłaść na karb kultury Islamu, której uległa większość Turków [4]. Po pierwsze bowiem, cechy poezji tureckiej, jak to zobaczymy, są istotnie różne od cech poezji perskiej i arabskiej, tak że niema podstawy do przyjęcia zależności pierwszych od drugich.

[1] Radłow, Образцы народной литературы тюркскихъ племенъ, tom I-szy (Petersburg 1866) i tłumaczenie niemieckie Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme Süd-Sibiriens, 1. Theil: Die Dialecte des eigentlichen Altai: der Altaier und Teleuten, Lebed-Tataren, Schoren und Sojonen (Petersburg 1866).

[2] Sprichwörter und Lieder aus der Gegend von Turfan von Albert v. Le Coq, Baessler-Archiv, Beiheft I (Leipzig und Berlin 1910).

[3] Bálint Gábor, Kazáni-Tatár nyelvtanulmányok, Budapest 1875—77.

[4] Jak wiadomo, Islam przyczynił się wybitnie do rozgraniczenia Turków od blisko z nimi spokrewnionych ludów mongolskich, które uległy wpływom Buddyzmu.



Powtóre, Islam i folklor turecki są zjawiskami wręcz przeciwnemi i pierwszy nigdy drugiego nie tworzy, tylko, przeciwnie, niemiłosiernie wypiera[1]). Można powiedzieć ogólnie, że im słabszy jest wpływ Islamu i cywilizacji muzułmańskiej, tem czyściej występują charakterystyczne cechy tureckie. Trzecim wreszcie i rozstrzygającym dowodem jest fakt, że poezja tych nielicznych szczepów tureckich, które Islamu nie przyjęły i żyją zdala od wpływów kultury muzułmańskiej w swym pierwotnym szamaniźmie[2]), posiada wszystkie cechy ogólnotureckie i to w daleko wyrazistszej postaci. W dalszym ciągu będę się starał wykazać, że te cechy wynikają logicznie z naturalnych warunków języków tureckich i twórczości ludowej tureckiej, co oczywiście stwierdza ich autochtoniczne powstanie.

Ponieważ w rozdziałach następnych, zajmujących się szczegółowemi zjawiskami, może nie dość wyraźnie wystąpi zasadniczy wątek, przeto będzie nie od rzeczy już tu podać ostateczne wyniki i omówić kilka wiążących się z niemi, ogólniejszych kwestyj.

Jakież są więc wspólne cechy form poetyckich, spotykanych u Turków, które na zasadzie poprzedniego rozumowania możemy uważać w pewnym sensie za pratureckie?

Są to cztery cechy istotne: rytmika sylabiczno-przyciskowa, to jest zasadzająca się na określonej ilości zgłosek w wierszu i regularnem następstwie zgłosek mocnych i słabych, alliteracja, rym i budowa stroficzna.

Zanim omówię każde z tych zjawisk z osobna, muszę zwrócić uwagę na pewną zasadniczą właściwość stylu ludowego tureckiego, z którą wszystkie cztery wymienione cechy pozostają w bardzo bliskim związku. Jest to dwoistość budowy, polegająca na tem, że każda myśl, wypowiadana ze szczególnym naciskiem, stara się wyrazić w formie dwóch jaknajściślej paralelnie zbudowanych zdań, z których drugie podejmuje pierwsze w możliwie niewiele zmienionej postaci. Zasadzie dwoistego układu poświęcam w dalszym ciągu osobny rozdział, ilustrując ją licznemi przykładami z zakresu

[1]) Por. np. słowa Radłowa o wypieraniu folkloru Kirgizów (t. zw. *kara sös*) przez uczone produkty mułłów muzułmańskich (*kytap sös*), Aus Sibirien I, 496/7.

[2]) Taką była przeważna część szczepów zamieszkujących okolice Ałtaju, kiedy je badał Radłow.

przysłowi, zagadek, opowiadań i pieśni. Właściwość ta, w związku z naturalnemi warunkami języków tureckich, zasadą aglutynacji w słowotwórstwie i odmianie i sztywnością składni, jest powodem częstego występowania par zdań, które nie są niczem innem, jak tylko dwoma szeregami analogicznych form gramatycznych, zgrupowanych w tymsamym porządku. Takie dwa zespolone, a symetrycznie zbudowane zdania mają z natury rzeczy mniejwięcej lub całkiem równą ilość zgłosek, jednaki rozkład zgłosek akcentowanych, oraz rym końcowy, oczywiście gramatyczny, obok częstych rymów wewnętrznych. Zaś poczucie tureckie zgodności dźwiękowej wymaga oprócz tego, by oba zdania łączyła alliteracja międzywierszowa, rozciągająca się bądźto tylko na sam nagłos początkowych wyrazów, bądźteż i na sąsiednie dźwięki pierwszej zgłoski. Tak więc, w ścisłym związku z tą właściwością stylistyczno-kompozycyjną, rozwijają się w naturalny sposób znamiona poezji, rytm, rym, alliteracja i strofika. Oczywiście twory poetyckie, w ten sposób powstałe, mają charakter bardzo pierwotny. Ale też właśnie przez tę swą pierwotność zdradzają nam formy tureckie tajemnicę swego powstania. Zwłaszcza proza ałtajskich cyklów historycznych daje nam pożądaną sposobność obserwowania zawiązków form poetyckich in statu nascendi.

Zasadę r y t m i k i tureckiej określiliśmy jako s y l a b i c z n o-p r z y c i s k o w ą. Widzimy bowiem w niej z jednej strony wyraźną dążność do ustalenia ilości zgłosek w wierszach, z drugiej do takiego ugrupowania wyrazów, by ich zgłoski mocne i słabe pod względem przycisku (akcentu dynamicznego) występowały w stałej ilości i w określonym porządku. I pod jednym i pod drugim względem brak coprawda często należytej konsekwencji, ale jest to objaw zrozumiały w poezji tak pierwotnej i u poetów, stosujących całkiem nieświadomie zasady budowy rytmicznej. Obserwujemy więc bardzo często odstępstwa od reguły, że ilość zgłosek w wierszach tej samej miary powinna być ściśle tasama, jak również, że ilość i rozkład zgłosek mocnych i słabych powinny się dokładnie powtarzać. Niekiedy przeważa zasada sylabiczna nad przyciskową, co się objawia przedewszystkiem częstym brakiem ustalonego miejsca średniówki; ale zdarzają się też wahania w ogólnej ilości zgłosek, coprawda w dość ciasnych granicach, przyczem jednak często ilość zgłosek mocnych (akcentowanych) jest stała. Naogół jednak odnosi się wrażenie, po rozpatrzeniu większej ilości wypadków, że linja

rozwojowa zmierza ku coraz większej ścisłości w równoczesnem stosowaniu obu zasad i sylabicznej i przyciskowej.

Jakość zgłosek pod względem czasu trwania jest zupełnie obojętna [1]). Stałych różnic iloczasowych, to jest oboczności samogłosek krótkich i długich, nie zna większość języków tureckich, ale nawet w tych językach i gwarach, gdzie to zjawisko występuje, nie widać najmniejszej dążności do wyzyskania go dla celów rytmiki iloczasowej [2]). Wszędzie panuje niepodzielnie zasada sylabiczno-przyciskowa. Zgłoski otwarte i zamknięte występują również bez żadnej różnicy [3]).

Zjawisko średniówki pozostaje pierwotnie też w związku z zasadą układu dwoistego. W wierszach należących do siebie, powstałych dzięki tej zasadzie, grupują się wyrazy o mniejwięcej równej ilości zgłosek, w jednakim porządku. Wskutek tego po określonej ilości zgłosek, a jednocześnie z końcem wyrazu, następuje przerwa czyli średniówka. Taki układ stał się normą i występuje także i tam, gdzie niema ani śladu budowy dwudzielnej. W wierszach krótszych bywa zazwyczaj jedna stała średniówka, w dłuższych najczęściej dwie. Średniówka rozkłada wiersz na cząstki rytmiczne, odpowiadające poniekąd stopom metrów. W obrębie tych cząstek obowiązuje akcent wyrazowy. Każda cząstka ma wskutek tego jedną zgłoskę, najczęściej ostatnią, z mocniejszym przyciskiem. Że zaś w językach tureckich zgłoski silniejsze i słabsze pod względem przycisku zwykły następować po sobie kolejno, przeto każda cząstka rytmiczna przedstawia się jako szereg naprzemian słabiej i silniej akcentowanych zgłosek. Mogą przytem zachodzić dwa wypadki: albo cząstka wiersza zaczyna się od zgłoski mocnej, po której następuje słaba i t. d. — rytm zstępujący, albo naodwrót od słabej, z następną mocną — rytm wstępujący. W poezji tureckiej obserwujemy często, że po głównej średniówce zmienia się charakter rytmu z wstępującego na zstępujący, lub przeciwnie. W pierwszym wypadku sta-

[1]) W osmańskim powstają, jak wiadomo, samogłoski długie przez wzdłużenie zastępcze po zaniku spółgłoski lub przez kontrakcję dwóch zgłosek. Te wtórne długie traktuje się w wierszu zupełnie na równi z krótkiemi; por. np. wiersz: *jāmur jājor šu dałary ysładyr* obok: *bir gün ołur deli gönül usłanyr* (Kúnos, OT II, 348, $^3/_4$ i $^7/_8$).

[2]) Dowodem poezja Turków z okolic Turfanu, omawiana poniżej.

[3]) Różnicę zaczęto robić w uczonych naśladownictwach wzorów persko-arabskich, gdzie otwartą brano za krótką, zamkniętą za długą.

nowi średniówka przerwę między dwiema zgłoskami mocnemi, przez co tem silniej uwydatnia się jej charakter. Charakterystyczne jest zakończenie wierszy tureckich, zgodne z ogólnemi prawidłami akcentowemi: ostatnia zgłoska jest mocna, przedostatnia słaba, trzecia od końca słabo akcentowana. Takie zakończenie, utworzone zazwyczaj przez wyraz trójzgłoskowy, jest niemal regułą. Pozatem panuje w rozkładzie akcentów dość wielka swoboda.

Wszystkie rodzaje wiersza tureckiego można podzielić na trzy typy, o trój-, cztero- i pięciozgłoskowej cząstce ostatniej. Co się tyczy ilości zgłosek w wierszu, to najbardziej rozpowszechniony jest krótki siedmiozgłoskowiec, używany najczęściej w strofach czterowierszowych. Czterowierszowe zwrotki, zbudowane z wierszy siedmiozgłoskowych, napotykamy na całym obszarze rozsiedlenia Turków. Dowodu na to dostarcza cytowana poprzednio rozprawa Korsza, który to uczony uważa siedmiozgłoskowiec za najstarszą, praturecką formę wiersza [1]).

Nie wiele mniej rozpowszechniony jest jedenastozgłoskowiec. Najczęstsze jego odmiany dadzą się pod względem formalnym wyprowadzić z siedmiozgłoskowca. Wystarczy powtórzyć pierwszy czterozgłoskowy człon siedmiozgłoskowca, jak to śpiewacy często czynią, lub wpleść po nim czterozgłoskowy wyraz o charakterze refrenu, by powstał zupełnie poprawny jedenastozgłoskowiec, i to w swej najczęściej używanej postaci.

---

[1]) Podzielając w tym względzie jak najzupełniej pogląd Korsza, nie uważam jednak, by dowiedzenie jego nie obeszło się bez wykazania śladów siedmiozgłoskowca w napisach orchońskich. Rzekome ślady budowy wierszowej, których się dopatruje Korsz w końcowym ustępie napisu Kül Tegina (patrz V. Thomsen, Inscriptions de l'Orkhon déchiffrées p. 120, napis I SE, por. P. Melioranskij, Памятникъ въ честь Кюль-Тегина, Записки вост. отд. Имп. Рус. Арх. Общ. XII (1899) вып. II, III, 78) należy, mem zdaniem, położyć na karb przypadku, tem bardziej, że i w tym krótkim ustępie, liczącym zaledwie kilka wierszy, nie obejdziemy się bez wprowadzenia pewnych dowolnych zmian, jeśli chcemy zrekonstruować poprawną formę siedmiozgłoskowca. Ciekawe, że pogląd Korsza przyjmują uczeni tureccy za pewnik i uważają tych kilka zdań staroturecktich za najstarszy wzór wiersza tureckiego; por. Köprülü-zade Mehmed Fuad, Türk edebijaty tariχi, p. 45 (*Orχon ābidelerinde Türk nazmynyn ilk nümūnesine teṣādüf edilmesi šüphesiz čok ṭabȳʿy görülür*), który powołuje się na dzieło Zeki Veli Efendi'ego Türk Tatar tariχi i na swój własny artykuł w Milli tetebbüʿler Nr. 4 p. t. Türk edebijatynyn menšeʾi.

O ile co do siedmiozgłoskowca nie ulega żadnej wątpliwości, że jest on praturecki rodzajem wiersza, o tyle przy jedenastozgłoskowcu mogłyby się nasunąć pewne przypuszczenia obcych wpływów, przedewszystkiem irańskich, a to z następujących powodów. Przedewszystkiem jest on, jak się zdaje, najbardziej rozpowszechniony u Turków południowych, u Osmanów i w okolicach Kaukazu. U Osmanów stanowi ponadto, w przeciwieństwie do zupełnie ludowego siedmiozgłoskowca, formę poezji zbliżonej o jeden odcień do literackiej, obcego pochodzenia. Bo nie da się zaprzeczyć, że w *„türkü"*, zbudowanem z wierszy jedenastozgłoskowych, znajdziemy więcej reminiscencyj z perskiego gazelu, niż w prostem *„mani"*, utworzonem z siedmiozgłoskowców. Należy tu też podkreślić, że pierwsze naśladownictwa wzorów perskich u Turków przyoblekały się w szatę wierszy jedenastozgłoskowych.

Oprócz tego wiemy, że wiersz o stałej liczbie jedenastu zgłosek był u Persów zdawna zakorzeniony. Spotykamy go już w awestyjskiej strofie Spentā-mainju i Uštavaiti[1]). W szczególny sposób szereg metrów, zapożyczonych od Arabów, przybrał u Persów, pomimo zachowania zasady iloczasowej, postać o niezmiennej liczbie jedenastu zgłosek. Tak przedstawia się przedewszystkiem metrum *mutaḳārib*, niezmiernie rozpowszechnione, zwłaszcza w poezji epicznej. Wreszcie i dzisiejsza poezja ludowa nowoperska zna jedenastozgłoskowiec, używany w czterowierszach, oparty na zasadzie sylabicznej[2]).

Są to wszystko okoliczności, któreby mogły autochtoniczność jedenastozgłoskowca u Turków podać w wątpliwość, a wzniecić przypuszczenie, że dostał się on do nich z Persji. Jednakowoż, kiedy porównamy ze sobą istotę obu zjawisk, jedenastozgłoskowca u Persów i u Turków, musimy przecież dojść do wniosku, że oba typy wiersza nie mają ze sobą nic wspólnego, poza tąsamą ilością zgłosek. Jedenastozgłoskowe rodzaje wiersza literackiego nowoperskiego, których wpływ musiałby być w pierwszym rzędzie brany w rachubę, są zbudowane na zasadzie iloczasowej, gdy tymczasem

---

[1]) Por. K. F. Geldner, Awestalitteratur w Grundriss d. iran. Philolog. II. 27.

[2]) C. Salemann u. V. Shukovski, Persische Grammatik (Berlin 1889) p. 101. Por. też G. Melgounof, Essai sur les dialectes de Mazanderan et de Ghilan w Zeitschrift d. Deutschen Morgenl. Gesellsch. XXII, 216—224.

wiersz turecki ma rytm sylabiczno-przyciskowy. Powtóre, jedenastozgłoskowiec turecki jest wyraźną pochodną siedmiozgłoskowca, którego rodzimość nie ulega już żadnej wątpliwości. Zważywszy to wszystko, musimy go tedy uznać za twór niezależny od perskiego i u Turków autochtoniczny w równym stopniu jak siedmiozgłoskowiec. Nie wyklucza to oczywiście wpływów późniejszych, już nie na powstanie, ale na dalszy rozwój, którym zewnętrzne podobieństwo, polegające na tej samej liczbie zgłosek, torowało znakomicie drogę.

To podobieństwo było dla Turków bodźcem do użycia własnego wiersza jedenastozgłoskowego w naśladownictwach również jedenastozgłoskowych wzorów perskich. Naśladownictwa te wykazują różne stopnie. W skrajnych wypadkach posunięto je aż tak daleko, że zmieniono całą strukturę rytmiczną, usiłując zastąpić zasadę liczenia zgłosek i rytmiki przyciskowej zasadą iloczasową. Do wypadków pośrednich należą najstarsze poematy tureckie jedenastozgłoskowe, których struktura rytmiczna leży na pograniczu zasady iloczasowej i sylabicznej. Taki charakter ma między innemi poemat mistyczny, znany pod nazwą „wierszy Seldżuckich“, wpleciony w Rebāb-Nāme Sultāna Weleda (1226—1312), syna sławnego mistyka Dżelāl-eddīn Rūmī, w metrum *ramal* o stałej liczbie jedenastu zgłosek w wierszu[1]). Taką jest też część wierszy w najstarszej kronice osmańskiej Ašyk Paša Zade'go[2]). Natomiast w jedenastozgło-

---

[1]) Rytm tych wierszy redukuje się do niezupełnie konsekwentnie przeprowadzonej zasady: zgłoska otwarta = krótka, zamknięta = długa. Konsekwentnym jest cały poemat tylko w tem, że druga zgłoska każdej stopy, a więc druga, szósta i dziesiąta każdego wiersza, jest otwarta. Przeciw tej regule nie grzeszy tekst, grzeszy natomiast transkrypcja Radłowa (Über alttürkische Dialekte I. Die seldschukischen Verse im Rebâb-Nâmeh. Mélanges asiatiques, T. X, livraison 1. St. Pétersbourg 1890). Tak np. wiersz 62 czyta Radłow:

baχytłu oł ǯan, ki ǯana 'yšyk-tur,
kułaγy bu jołda safi sydyk-tur,

podczas gdy sens i rytm wymagają czytania:

baχtᵊlü oł ǯān ki ǯāny yškᵊ-dur,
kułaγy bu jołda sāfī sydkᵊ-dur.

„Szczęśliwa owa dusza, której duszą jest miłość, której uchem na tej drodze jest czysta prawda“.

[2]) Kronikę tę zaczął autor pisać w roku 889 Hidżry = 1484, w czasie wyprawy sułtana Bājezīda II na Mołdawję; por. str. 35 wyda-

skowych utworach ludowych ograniczył się wpływ perski przeważnie do szczegółów treści, nie dotykając formy. Ten ostatni wypadek zachodzi właśnie w poezji ludowej osmańskiej. Jedenastozgłoskowiec występuje w niej prawie zawsze w strofach trójwierszowych w przeciwieństwie do krótszych wierszy siedmio- i ośmiozgłoskowych, używanych w strofach czterowierszowych.

Sprawa rymu w tureckim jest szczególnie interesująca. Przedewszystkiem musimy stwierdzić fakt, że rym, jako mniej lub więcej zgodne brzmienie zakończeń wierszy, pozostaje w ścisłym związku z układem dwudzielnym. W dwóch równolegle zbudowanych zdaniach, z których drugie jest bardzo często tylko powtórzeniem pierwszego w niewiele odmiennych słowach, pojawiają się na końcu, bądźto identyczne wyrazy, bądźteż identyczne formy gramatyczne, a więc formy o jednakich przyrostkach, rymujące. Ten pierwotny rym jest tedy mimowolny, a nie świadomy i celowy. W takich warunkach kompozycyjnych i językowych, jak w tureckim, nie trzeba rymów szukać, tylko, przeciwnie, trudno ich uniknąć. Stwierdzenie tego faktu jest zarazem wystarczającym dowodem autochtonizmu rymu u Turków.

Z biegiem czasu doznały mimowolne rymy udoskonalenia. Zaczęto świadomie i celowo pielęgnować ten zrazu spontanicznie występujący środek artystyczny. W miarę doskonalenia coraz rzadziej pojawiają się w pozycji rymowej identyczne wyrazy. Równocześnie da się zauważyć dążność do uzgodnienia samogłosek w zgłoskach rymujących — pierwotnie mogły należeć samogłoski do dwóch różnych szeregów, np. *dołdurur* i *gezdirir*, wbrew silnemu u Turków poczuciu harmonji samogłoskowej. Ważnym krokiem naprzód jest rozciągnięcie rymu na wygłos zgłoski piennej, gdy pierwotnie zgłoska ta nie bierze zupełnie udziału w rymie, tylko złączone z nią doczepki. W strofach zaczęto opatrywać rymem wiersze dotychczas nierymujące.

Jakkolwiek samo zjawisko rymu jest u Turków niewątpliwie rodzime, to udoskonalenie go należy w znacznej mierze przypisać wpływom obcym, oddziaływaniu wzorów persko-arabskich. U szczepów właściwego Ałtaju, stojących zdala od kultury muzułmańskiej,

---

nia konstantynopolitańskiego z r. 1332 H.: *bu ömür seksen ałty ołdyyynda, Bājezīd Ḫān Boydana aydyyynda... menākib jazmaya defter čykardym.*

jest rym znacznie pierwotniejszy niż w poezji ludowej osmańskiej, podległej wpływom persko-arabskim, natomiast występuje tam bardzo rozwinięta alliteracja. Wogóle stosunek rymu do alliteracji jest u Turków odwrotnie proporcjonalny. Im pierwotniejszy rym, tem bardziej rozwinięte formy alliteracji. Naodwrót, w miarę doskonalenia rymu zaciera się zjawisko alliteracji, co znów wskazuje na wpływ form persko-arabskich, rymujących, ale nie alliterujących.

Badania rymu tureckiego były dotychczas w zaniedbaniu. Żaden z wymienionych poprzednio autorów, zajmujących się poezją turecką, nie poświęca mu bliższej uwagi. Staram się w niniejszych studjach lukę tę wypełnić, uważając, że sprawa jest bardzo ważna. Mianowicie stwierdzenie, że rym jest u Turków rodzimy i dawny, ma doniosłe znaczenie dla historji poezji rymowanej wogóle. Albowiem stwierdzamy temsamem, że na obszarze Azji istniało poza Arabją drugie, od tamtego niezależne ognisko poezji rymowanej, a były niem okolice Ałtaju, uchodzące za praojczyznę Turków. Rym musiał się rozwinąć u ludów tureckich bardzo wczas, czego dowodzi nietylko jego powszechność u wszystkich współczesnych plemion tureckich, ale i występowanie w zabytkach przeszłości. Nierymowanej poezji tureckiej wogóle prawie nie znamy. Najstarsze rymowane zabytki każą, wobec wielkiego ich podobieństwa z analogicznemi utworami współczesnemi, zakładać powstanie rymów tureckich na wiele wieków przedtem, co najmniej w najwcześniejszem średniowieczu, jeśli nie znacznie dawniej. Oba więc azjatyckie źródła poezji rymowanej, Arabja i Ałtaj, były już czynne, zanim się zaczął krzewić rym w poezji europejskiej. Oddziaływanie Arabów z południowego wschodu i ludów tureckich z północnego wschodu poprzedza rozkwit europejskiej średniowiecznej poezji rymowanej. Ta chronologiczność zjawisk musi być brana w rachubę przy tłumaczeniu powstania rymu europejskiego. Kiedy jednak dotychczas liczono się tylko z możliwością wpływów arabskich, czyteż wogóle semickich, to w przyszłości trzeba będzie uwzględnić także możebność oddziaływania poezji ludowej tureckiej, uprawianej wedle wszelkiego prawdopodobieństwa już przez Hunów, Awarów i inne ludy pokrewne, które zetknęły się z ludami Europy we wczesnem średniowieczu [1]).

---

[1]) Sprawa początków rymu w późnej poezji greckiej i łacińskiej, skąd dopiero dostał się on do poezji innych ludów europejskich, łączy

Tylekroć już podkreślana równoległość budowy syntaktycznej w układzie dwudzielnym sprawia, że wyrazy bądźto identyczne, bądźteż tyko o zgodnem zakończeniu, pojawiają się nie tylko z koń-

się ściśle z powstaniem, pod koniec IV stulecia po Chr., nowej zasady wersyfikacyjnej, sylabiczno-przyciskowej, w miejsce dawnej iloczasowej. Poglądy na jej powstanie idą w dwóch zasadniczo różnych kierunkach. Jeden z nich przyjmuje powstanie autochtoniczne, bez współdziałania wpływów obcych, i twierdzi, że nowa zasada rytmiczna i rym rozwinęły się z zawiązków, tkwiących już w dawniejszej poezji Greków i Rzymian. Zwolennicy drugiego poglądu są zdania, że do przyjęcia nieprzerwanego rozwoju brak wszelkich podstaw, ponieważ nowa zasada wersyfikacyjna jest czemś tak odmiennem od dawnej, że da się zrozumieć tylko jako zapożyczenie. Główny przedstawiciel drugiego poglądu, Wilhelm Meyer, przyjmuje zapożyczenie od semickich chrześcijan i streszcza swą hipotezę w następującem zdaniu (Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik, Berlin 1905, II, 118): *„So erklärt der Ursprung der lateinischen und griechischen Rythmik sich einfach und natürlich. Das Christentum brachte dieselbe herüber und christlich bleibt ihr Wesen. Jahrhunderte lang findet sich kein rythmisches Gedicht, weder bei den Griechen noch bei den Lateinern, welches einen weltlichen Gegenstand, geschweige denn einen heidnischen, z. B. alte Mythologie, behandelte. Die Dichter der frühesten Rythmen waren Christen und waren in semitischen Gegenden geboren oder in solchen ansässig“.*

Dla orjentalisty, który ze swego stanowiska musi pojmować średniowiecze, zwłaszcza wczesne, jako proces coraz silniejszego orjentalizowania Europy, objawiający się przedewszystkiem zwycięstwem Chrześcijaństwa, religji niezaprzeczalnie wschodniej, nad pojęciami starożytności klasycznej i zalewem Europy przez nowe pierwiastki etniczne z Azji, z któremi pojawia się na każdem polu nowa treść i nowa forma, wydaje się zgóry bardziej prawdopodobny pogląd, przyjmujący zapożyczenie ze Wschodu. Że filologja klasyczna dopatruje się we wszystkich przejawach kultury promieniowania z Grecji i Rzymu jest psychologicznie aż nadto zrozumiałe. Tem większej wagi nabiera wobec tego negatywna strona poglądów Meyera, filologa znającego, jak się zdaje, doskonale i dawną poezję klasyczną i późniejszą średniowieczną, streszczająca się w słowach: *„solange wir also einheimischen Ursprung der lateinischen und der griechischen Rythmik annehmen, kommen wir nicht heraus aus Rätseln, Widersprüchen und Unmöglichkeiten“* (Gesamm. Abhandl. II, 110). Natomiast strona pozytywna zapatrywań Meyera budzi poważne wątpliwości. Największa trudność wyprowadzenia nowej zasady rytmicznej wraz z rymem wprost z poezji semickiej polega na tem, że takiego połączenia obu czynników, to jest rytmu sylabiczno-przyciskowego i rymu, w wyraźnej, a więc zdolnej do wywierania wpływu postaci, nie spotykamy nigdzie w starszej poezji semickiej. W poezji staroarabskiej, której wpływ nie byłby może ze względów historyczno-kulturalnych zupełnie wykluczony,

cem ale i na wewnątrz wierszy. W ten sposób powstają **rymy wewnętrzne**, które, podobnie jak i rymy końcowe, polegają w swej najpierwotniejszej postaci na identyczności wyrazów, najczęściej je-

istnieje coprawda doskonale rozwinięty rym, którego najstarsze, nam dostępne formy, każą zakładać jego powstanie przynajmniej na kilka wieków dawniej, ale rym ten łączy się z zasadą rytmiczną, opartą na iloczasie, podobnie jak w klasycznej metryce Greków i Rzymian. A znowu w poezji syryjskiej, po której spodziewalibyśmy się w pierwszym rzędzie oddziaływania na chrześcijańską poezję grecką, nie tylko pod względem treści, ale i pod względem formy, nie znajdujemy pierwotnie regularnego rymu, który zjawia się w niej dopiero znacznie później, po roku 1000, pod wpływem arabskim. Niema dziwoty, że wobec braku dokładnej analogji w istocie obu zjawisk, próba wyprowadzenia chrześcijańskich rytmów greckich i łacińskich z poezji semickiej, nie może zadowolić w zupełności, pomimo że względy historyczno-kulturalne przemawiają za nią bardzo silnie.

Ostateczne rozwiązanie pytania, skąd się wzięła nowa zasada wersyfikacyjna w poezji europejskiej, byłoby dopiero wtenczas możliwe, gdyby się udało wykryć nie tylko niewątpliwą drogę oddziaływania, ale także zupełną analogję istotnych cech między zapożyczeniem a pierwowzorem. Nie kusząc się bynajmniej o podobne rozwiązanie, chciałbym wykorzystać nadarzającą się sposobność, by zwrócić uwagę na ciekawy fakt zgodności tej nowej zasady z istotnemi cechami budowy wiersza tureckiego. Poza Europą jedynie w poezji ludów tureckich panuje zasada łączenia rytmiki sylabiczno-przyciskowej z rymem i tam jest napewno autochtoniczna, bo wynika konsekwentnie z istotnych warunków językowych. Prócz zgodności tej naczelnej zasady zachodzi jeszcze analogja w szczegółach. I tak w ludowej poezji tureckiej mamy wyodrębnianie początkowych dźwięków wierszy przez alliterację, względnie rym akrostychiczny, w pisanej poezji chrześcijańskiej częste wyróżnianie początkowych liter w celu tworzenia różnych figur akrostychicznych, w pierwszej układ dwudzielny i wynikającą zeń zasadę dystychiczności, w drugiej t. zw. prawo parzystości, „Paargesetz“, podkreślane przez W. Meyera (op. cit. II. 39/40), a polegające na tem, że co dwa wiersze poematu stanowią ściślejszą całość pod względem treści, wyodrębniającą się od reszty.

Pytanie, jak sobie te analogje tłumaczyć, lepiej dziś zostawić jeszcze w zawieszeniu. To tylko pewna, że nie może być mowy o zapożyczeniu z zachodu do Turków, ponieważ poezja ich ma wszelkie cechy rodzimości. Ale także i o drodze, na której mogłaby ewentualnie oddziałać poezja ludów tureckich na Zachód, nie wiemy nic bliższego. Ponieważ jednak analogja w istocie obu zjawisk istnieje i domaga się wyjaśnienia, dobrzeby było zwrócić baczniejszą uwagę na najstarsze stosunki kulturalne turecko-bizantyńskie, o których, jak dotychczas, nie wiele wiadomo, a których wszechstronne zbadanie powinnoby się przyczynić do rozwiązania poruszonego przez nas pytania.

dnak na tożsamości przyrostków. Charakterystyczną cechą obu rodzajów rymu, końcowego i wewnętrznego, jest jego wielozgłoskowość, czyli, że rozciąga się on na kilka zgłosek końcowych wyrazu, co znów pozostaje w ścisłym związku z jego naturą. Rym tworzą doczepki, które narastają na pierwiastku, nieraz w wielkiej ilości. Sam pierwiastek nie bierze w pierwotnym rdzennie tureckim rymie żadnego udziału.

Do całkiem innej kategorji zjawisk należy alliteracja, która występuje w dwóch postaciach: 1° jako zgodność nagłosu pierwszych wyrazów w sąsiadujących ze sobą wierszach (alliteracja międzywierszowa lub stroficzna), 2° jako zgodność nagłosu sąsiadujących wyrazów lub cząstek rytmicznych w obrębie tegosamego wiersza (alliteracja międzywyrazowa lub wierszowa). Nazwą alliteracji obejmuję tu także zjawisko zgodności większych grup dźwiękowych poza nagłosem wyrazów (nierzadko jednej lub nawet dwóch początkowych zgłosek [1]).

Jeżeli rymy powstają w tureckim często mimowoli, to o alliteracji nie można tego bynajmniej powiedzieć, o ile abstrahujemy od wypadków, zresztą nierzadkich, gdzie alliterują identyczne wyrazy. Być może, że właśnie te wypadki stanowią najstarszą formę alliteracji. Ale napewno już bardzo wczas zaczęto umyślnie szukać wyrazów o jednakim nagłosie. Wobec braku wszelkich prefiksów musiały to być wyrazy o alliterujących pierwiastkach. Jestto bardzo ważna okoliczność. W językach aglutynujących pierwiastek wyrazu uświadamia się dla ucha przedewszystkiem przez swój nagłos, gdzie jest on niejako bezpośrednio uchwytny, podczas gdy wygłos zaciera się w zetknięciu z szeregiem postpozycyj. Jeśli dodamy bardzo prawdopodobne przypuszczenie, że w pratureckim główny przycisk padał na zgłoskę pienną [2]), zaczynającą wyraz,

---

[1]) Radłow używa na to terminu „rym akrostychiczny“ lub „początkowy“. Istotą zjawiska jest jednak we wszystkich poszczególnych wypadkach tożsamość nagłosu. Twierdzenie Radłowa (Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren, p. 96) *„Dieser akrostichische Reim ist nicht ein Buchstabenreim, wie in unseren gekünstelten Akrostichen, sondern er ist ein Sylbenreim, er verlangt den Gleichklang der ersten Sylbe, d. h. eines Consonanten mit dem darauf folgenden Vokale“* może mieć zastosowanie tylko w szczególnych wypadkach.

[2]) Przypuszczenie to opiera się na fakcie harmonji samogłoskowej. Tylko wyróżniona akcentem zgłoska pienna mogła wywierać stanowczy

zrozumiemy, że w poszukiwaniu rytmicznej iteracji dźwiękowej zwrócono się przedewszystkiem ku nagłosowi wyrazów, czyli innemi słowy, że alliteracja nastręczała się jako najbliższy środek artystyczny. Wszystko zdaje się wskazywać, że alliteracja uchodziła pierwotnie za nieodzowny warunek formy poetyckiej. I dziś jeszcze traktują ją w ten sposób ludy tureckie, które zachowały archaiczne cechy poezji. Natomiast u Turków, którzy ulegli silnie kulturze muzułmańskiej, zaciera się regularna alliteracja i pozostaje tylko mile widzianą, tu i ówdzie stosowaną ozdobą wiersza. Zamiast niej pojawiają się udoskonalone formy rymu, obejmujące prócz sufiksów także wygłos pierwiastka. Tak więc możemy obserwować w rozwoju rytmu dźwiękowego powolne przesuwanie się punktu ciężkości od początku ku końcowi pierwiastka.

Wiersze tureckie układają się w strofy. Odosobnionego wiersza nie odczuwa się jako całości. Dopiero przynajmniej dwa wiersze dają pełną jednostkę. Budowa stroficzna należy więc do charakterystycznych cech poezji ludowej tureckiej. Nie jest ona bynajmniej koniecznym warunkiem budowy poezji wogóle, i rzeczywiście spotykamy całe wielkie grupy, w których jej brak. Tak np. w dawniejszej poezji arabskiej nie spotykamy ani śladu budowy stroficznej, a podobnie ma się rzecz z przeważną częścią poezji nowoperskiej. Strofę spaja w całość, a zarazem wyodrębnia od innych strof, rym końcowy lub alliteracja, albo wreszcie oba te czynniki razem. Strofy bywają dwu-, trój- lub czterowierszowe. Wyraźnych strof o większej ilości wierszy nie spotykałem.

Budowa stroficzna pozostaje w bezpośrednim związku z dychotomiczną strukturą stylu ludowego u Turków. Wszystko wskazuje na to, że poezja turecka była pierwotnie dystychiczna [1]. Utwory o bardzo starożytnym charakterze, jak przysłowia, zagadki, wiersze

---

wpływ na barwę samogłosek w zgłoskach doczepianych. Por. Korsz, Древнѣйшій народный стихъ турецкихъ племенъ 166. Zasadniczo zgadzają się z tem poglądy Radłowa, Phonetik der nördlichen Türksprachen (Lpzg. 1883) § 135—137, który jednak nie wchodzi w historję akcentu, poprzestając na stwierdzeniu obecnego stanu.

[1]) Przypuszczenie to wyraża już Fabó, Keleti Szemle VII, 123. Jego pogląd jednak, jakoby strofa trój- i czterowierszowa rozwinęła się z dwuwierszowej przez dodanie do niej trzeciego i czwartego wiersza „*als Refrains oder Angliederungen an die früheren Zeilen*“ jest niesłuszny i przedstawia rzecz zbyt mechanicznie.

wkładane w usta zwierzętom, formuły magiczne i zaklęcia szamańskie, układają się w dwuwiersze. Przez różniczkowanie się obu połów dwuwiersza, znów według zasady dwudzielności, powstaje czterowiersz, najczęstsza forma strofy na całym obszarze tureckim. Ale czterowiersz, w którym zwykle rymuje tylko wiersz drugi i czwarty, zdradza nam natychmiast, właśnie przez ilość i miejsce rymów, historję swego rozwoju z dwuwiersza. Śledząc uważnie rymy w czterowierszu, dostrzegamy na dalszym stopniu rozwojowym zrazu słabe, potem coraz wyraźniejsze uzgodnienie zakończeń wiersza pierwszego z drugim. Z typu a b c b rozwija się więc typ b b c b, o trzech rymujących wierszach. Ten typ stanowi punkt wyjścia dla strofy trójwierszowej o wszystkich wierszach rymujących. Taka strofa, zbudowana z trzech jedenastozgłoskowców, jest zwłaszcza u Osmanów bardzo szeroko rozpowszechniona. Wiersze krótsze, siedmio-, ośmio- i dziewięciozgłoskowe, występują najczęściej w czterowierszach, dłuższe, jedenasto- i więcejzgłoskowe, w strofach trójwierszowych.

Dalszą ważną kwestją, do której rozwiązania chciałyby się przyczynić niniejsze studja, jest określenie stosunku omówionych tu cech poezji ludowej tureckiej do zasad wierszowania persko-arabskiego. Idzie przedewszystkiem o to, czy istnieje wogóle jakaś zależność jednych od drugich. Otóż najpierw należy usunąć raz na zawsze błąkające się jeszcze niekiedy w literaturze naukowej przypuszczenie pochodzenia form tureckich od persko-arabskich[1]). Oczywiście mowa tu tylko o poezji ludowej, bo zależność klasycznej poezji Turków, uprawianej przez nieliczną klasę oświeconą i przeznaczonej dla nielicznych czytelników, od wzorów perskich i arabskich jest faktem zdawna znanym i nie ulegającym żadnej wątpliwości. Przeciwnie, zasadnicze cechy poezji ludowej są rodzime i niezależne. Chociaż z dotychczasowych wywodów wynika to, jak przypuszczam, z dostateczną jasnością, to jednak nie zawadzi zestawić ich porównawczo z odpowiedniemi cechami form persko-arabskich. Przypominam, że idzie tu o cztery zjawiska: rytmikę, opartą na systemie sylabiczno-przyciskowym, rym, budowę stroficzną i alliterację. Otóż musimy najpierw stwierdzić, że dwom ostatnio wy-

[1]) Por. cytowane wyżej, str. 15, zdanie Jacob'a o tej kwestji.

mienionym zjawiskom brak odpowiedników w zakresie form persko-arabskich.

Świadomie stosowanej alliteracji nie spotykamy tam całkiem. Poezja klasyczna arabska nie wykazuje też nigdzie ani śladu budowy stroficznej[1]). Kasyda *(ḳaṣīda)* i jej dijambiczna odmiana urdżūza *('Urǧūza)* są typowemi utworami monostychicznemi, w których każdy wiersz stanowi dla siebie zamkniętą całość. Jeden i ten sam rym, ciągnący się poprzez wszystkie wiersze poematu[2]), wyklucza wszelką możliwość podziału stroficznego. Obie formy nie mają też zupełnie określonej liczby wierszy.

Podobne stosunki panują w zakresie poetyckiej twórczości nowoperskiej, która przejęła większą część swych form od Arabów, z tą tylko różnicą, że prócz kasydy i jej fragmentu t. zw. *ḳiṭ'ä*, mamy tu jeszcze do czynienia z kilku nowemi formami, *ġazelem, meṯnevī* i *rubā'ī*. Gazel jest utworem pochodnym od kasydy, również jak ta astroficznym, o niezmiennym rymie (a, a, a...) i bez ściśle ograniczonej ilości wierszy. W przeciwieństwie do kasydy i gazelu ma wprawdzie *meṯnevī* rym zmienny co dwa wiersze (aa, bb, cc...), nie mniej jednak żadną miarą nie można go uważać za utwór zbudowany ze strof dwuwierszowych, ponieważ jego pary wierszy są właściwie, biorąc rzecz rozwojowo, pojedynczemi wierszami z rymem na końcu każdego półwiersza. Liczba wierszy w *meṯnevī* jest zupełnie dowolna. Jeden tylko *rubā'ī* zajmuje pośród wymienionych form odrębne, a zarazem odosobnione stanowisko. *Rubā'ī* musimy uznać za utwór stroficzny, a to ze względu na jego stałą i niezmienną ilość wierszy. On też jeden ma swoiste, przez Persów oryginalnie stworzone metrum, gdy gazel, kasyda i *meṯnevī* posługują się metrami arabskiemi, tu i ówdzie tylko nieznacznie zmienionemi, względnie dostosowanemi do potrzeb języka perskiego. Tak więc tylko ten jeden, pośród form perskich wyjątkowy twór zbliża się przez swą budowę stroficzną do form ludowych tureckich. Do tego szczególnego faktu,

[1]) Fakt ten zadaje poważny cios teorji D. H. Müllera o stroficznej budowie najstarszej poezji semickiej; por. jego Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form. Die Grundgesetze der ursemitischen Poesie erschlossen und nachgewiesen in Bibel, Keilinschriften und Koran und in ihren Wirkungen erkannt in den Chören der griechischen Tragödie (Wien, 1896).

[2]) W „urdżūzie" także przez wszystkie półwiersze.

który domaga się wyjaśnienia, powrócimy jeszcze w dalszym ciągu. W każdym razie już tu możemy stwierdzić, że budowy stroficznej nie mogła przejąć poezja ludowa turecka ani od Arabów, gdzie jej zupełnie nie było, ani od Persów, gdzie występuje ona w jednym jedynym wypadku, pod każdym względem wyjątkowym.

Co się tyczy zasad rytmiki, to tu widać na pierwszy rzut oka, że są one u Turków zupełnie inne niż u Arabów i Persów. U tamtych mamy zasadę sylabiczno-przyciskową, u tych metrykę iloczasową. Z różnicy tej zdawali sobie sprawę już autorowie wschodni, odróżniając *parmak hysaby*, „liczenie na palcach" (zgłosek), jako zasadę rdzennie turecką, od *wazn* „ważenia" zgłosek, t. j. szeregowania ich według iloczasu, tak jak w metryce perskiej i arabskiej. Obie te zasady wynikają z istotnych warunków fonetycznych języka, innych u Turków niż u Arabów i Persów, i dlatego wprowadzenie metrów arabskich i perskich do poezji klasycznej tureckiej było pogwałceniem natury, które nie mogło wyjść literaturze na korzyść.

Z kolei wypada stwierdzić, że i rym poezji ludowej tureckiej jest w swych pierwotnych i swoistych objawach różny od rymu poezji klasycznej Arabów i Persów. Charakter pierwszego określiliśmy poprzednio, podnosząc fakt, że zgodność rymujących zakończeń wierszy polega pierwotnie tylko na tożsamości elementów sufigowanych, nie obejmując wygłosu pierwiastków. Zupełnie coś innego u Arabów: tu rym polega na zgodności jednej (niekiedy wzdłużonej) spółgłoski (t. zw. *rawī*), która jest najczęściej ostatnią spółgłoską wiersza, a zarazem wchodzi w skład pierwiastka wyrazu rymującego. Samogłoski krótkie, poprzedzające spółgłoskę rymową, są obojętne, następujące po niej powinny być zgodne, ponieważ przy recytacji zawsze się wzdłużają. Niezgodność ich uchodzi za błąd (*'ikwā'*), ale nie unicestwia rymu. Tak więc jądrem rymu jest spółgłoska. Pozostaje to w ścisłym związku z charakterem wymowy arabskiej, która uwydatnia z całą precyzją spółgłoski, traktując równocześnie samogłoski, zwłaszcza krótkie, bardzo niedbale. W przeważnej ilości wypadków ogranicza się rym arabski do jednej, ostatniej zgłoski wiersza, gdy przeciwnie turecki jest najczęściej wielozgłoskowy. Co jednak najważniejsze, to że spółgłoska rymowa należy w arabskim obowiązkowo do pierwiastka wyrazu; nie może nią być spółgłoska bądźjaka, np. tworząca końcówkę

fleksyjną[1]), lub wchodząca w skład sufiksu zaimkowego. Na tem właśnie polega zasadnicza różnica między rymem tureckim a arabskim. W tureckim wystarcza od jakichbądź pierwiastków utworzyć pewną formę gramatyczną, by dostać szereg rymujących wyrazów, w arabskim wyrazy takie będą rymować tylko wówczas, gdy pierwiastki, od których daną formę urobiono, mają identyczną spółgłoskę ostatnią.

Od Arabów przejęli rym Persowie i dostosowali go do potrzeb swego języka, tak odmiennego w głosowni i budowie od arabskiego. Zmiany, które oni wprowadzili, dotyczą głównie dwóch punktów: ściślejszego uzgodnienia samogłosek, które Pers, w przeciwieństwie do Araba, artykułuje wyraźnie, i rozszerzenia szczupłych rymów arabskich o jedną lub dwie zgłoski dodatkowe, będące bądźto sufiksami, bądźteż samoistnemi wyrazami, powtarzającemi się niezmiennie po właściwej zgłosce rymowej. Te dodatkowe zgłoski zowią Persowie *redīf*[2]). *Redīf* nie jest rymem, ani go też nie może zastąpić, jest on tylko jego ozdobą i rozszerzeniem. Właściwy zaś rym, podobnie jak w arabskim, sięga z reguły pierwiastka wyrazu rymującego.

Trzeba przyznać, że arabska zasada rymu, zmieniona w ten sposób przez Persów, jest bliższą tureckiej, niż pierwotna, dopuszcza bowiem rymy wielozgłoskowe. Niemniej jednak istnieje w dalszym ciągu określona poprzednio różnica zasadnicza. W poczuciu językowem Persów zgodność samych tylko elementów formotwórczych nie wystarcza jeszcze do powstania rymu; wystarcza ona natomiast u Turków, ponieważ tam zgłoska pienna schodzi na dalszy plan wobec niezwykle wybujałych postpozycyj, ku którym w dodatku przesuwa się główny przycisk.

Tak więc zestawienie porównawcze cech poezji tureckiej i persko-arabskiej daje na całej linji rezultat ujemny. Widzimy dwie całkiem odrębne grupy zjawisk, z których każda powstała z odmiennych warunków, niezależnie od drugiej. Oczywiście grupy te, zetknąwszy się z biegiem czasu, zaczęły na siebie oddziaływać wzajemnie. O tem, w jakim kierunku szedł wpływ i jak daleko sięgał, powiemy jeszcze kilka słów poniżej.

---

[1]) Odstępstwa od tej reguły spotykamy tylko u drugorzędnych poetów, por. np. As-Samau'al ed. Cheikho (Bairut 1909) Nr. 2, 4, 6 (autentyczność tych fragmentów wątpliwa).

[2]) Wyraz arabski, oznacza pierwotnie jeźdźca dodatkowego, siedzącego na wielbłądzie poza głównym jeźdźcem.

Gdyby istniała jeszcze jaka wątpliwość co do niezależnego powstania obu grup, to musiałoby ją rozprószyć rozpatrzenie historycznej kolejności pojawiania się ich cech i geograficzne określenie ich zasięgu. Gdyby formy poezji ludowej tureckiej były tylko ewolucją form persko-arabskich, to musiałyby się pojawiać stosunkowo późno, a zabytki, ułożone chronologicznie, powinnyby stanowić szereg, którego najdawniejsze ogniwa byłyby najbardziej zbliżone do form persko-arabskich, zaś późniejsze do form, które określiliśmy jako tureckie. Ponadto musielibyśmy spotykać ten proces rozwojowy najdalej posunięty u ludów, które najwcześniej uległy wpływom kultury Islamu i najdłużej w ich sferze pozostawały.

Tymczasem rzeczywistość przedstawia się wręcz przeciwnie. Im dalej w przeszłość, a dziś im dalej od wpływów Islamu, tem pełniej występują swoiste cechy poezji tureckiej. Najdawniejsi poeci tureccy, nawet ci, którzy czerpią treść swych utworów wyłącznie z zakresu kultury muzułmańskiej, posługują się jeszcze dawnemi tureckiemi formami z rytmem sylabiczno-przyciskowym. Korsz zwrócił pierwszy uwagę na bardzo znamienny fakt, że dawny poeta czagatajski Jesewī z XII w., który jeszcze nie kusił się o naśladowanie iloczasowych metrów perskich, posługiwał się niekiedy, zwłaszcza w końcu swego dywanu, jak najtypowszym ludowym siedmiozgłoskowcem, łącząc po dwa takie wiersze w jeden[1]). Próby wiersza tureckiego, rozsiane gęsto w dziele arabskiem *kitāb dīwān luγāt at-turk,* autora *Maḥmūd b. al-Ḥusain b. Muḥammad al-Kāšγarī,* z roku 466 Hidżry=1073 naszej ery[2]), mają przeważnie też taką

[1]) op. cit. p. 140/141. Wyczerpujące, źródłowe wiadomości o tym autorze, jego życiu, działalności literackiej i wpływie na późniejszą literaturę można znaleźć obecnie w dziele tureckiem p. t. Türk edebijatynda ilk mütesawwifler (pierwsi mistycy w literaturze tureckiej) autora Köprülü-zade Mehmed Fu'ad (wydanem w Konstantynopolu w r. 1919). Szczególnie co się tyczy formy wiersza w jego Dīwān-i ḥikmät por. str. 168—169 tegoż dzieła. Krótki artykuł o nim, pióra P. Meliorańskiego, także w Enzyklopaedie des Islām I, 217 (Aḥmed Yesewī).

[2]) Dzieło to, niezmiernie ważne, jest, o ile wiem, w naukowej literaturze zachodniej nieznane. Meliorański, w swym przeglądzie autorów muzułmańskich, piszących po arabsku o języku tureckim lub o Turkach, nie wspomina o niem ani słowem. Za najstarsze ze znanych, dotyczących dzieł uważa prace Mohammeda Ibn Ḳaisa z pierwszej połowy XIII stulecia. Anonimowy traktat arabski, wydany przez Meliorańskiego, pochodzi najwcześniej z końca XIII wieku. (Por. П. М. Меліоранскій,

budowę. Jeszcze znacznie później, w XIII w., tworzy najstarszy poeta osmański, Junus Emre[1]. († ca. 1307/8) wiersze według dawnej, ludowej zasady liczenia zgłosek. Widać więc, że zanim przeszczepiono metrykę iloczasową na grunt turecki, były formy, które później znamy tylko z poezji ludowej, także literackiemi. Były to poprostu formy tureckie par excellence. Dopiero stosunkowo późno wyparła je metryka persko-arabska z literatury artystycznej i odtąd żyły one wyłącznie w poezji ludowej, dopóki prąd nacjonalistyczny ostatnich dziesiątków lat nie przywrócił im znowu dawnych praw.

Rozpatrując geograficzne rozmieszczenie form tureckich, możemy stwierdzić, że plemiona, żyjące zdala od wpływów kultury Islamu, zachowały je naogół w czystszej i pełniejszej postaci. Szczególnie ważną wskazówką jest tu występowanie alliteracji i rymu, na co w dalszych rozdziałach zwróciłem szczególną uwagę.

Zetknięcie z kulturą muzułmańską miało dla Turków bardzo doniosłe znaczenie. Wszystkie dziedziny ich życia materjalnego i duchowego uległy wpływowi persko-arabskiemu, w pierwszym rzędzie literatura. Musimy tu jednak wyróżnić kilka stopni. Najlepiej trzymać się podziału Radłowa, który dzieli wszystkie plemiona tureckie na cztery grupy, biorąc za podstawę stopień wpływu persko-arabskiego na język. Do pierwszej grupy należą wszystkie szczepy wschodnie (z wyjątkiem Barabińców[2]), które zupełnie nie uległy wpływowi Islamu i nie mają żadnego języka literackiego; do drugiej nawróceni na Islam nomadzi i niektóre drobne, osiadłe szczepy

---

Арабъ филологъ о турецкомъ языкѣ, Petersburg 1900, jak również uwagi Foy'a o tym przedmiocie w jego Azerbajǧanische Studien, Mittheil. d. Semin. für Orient. Spr. zu Berlin VI, 2 (1903), 163. Dzieło al-Kāšγarī'ego wyszło drukiem w Konstantynopolu, r. 1333—1914, w dwóch tomach. W Krakowie, gdzie brak najniezbędniejszych dzieł bibljograficznych, niepodobna stwierdzić, czy jest ono przedtem notowane w katalogach rękopisów orjentalnych, względnie u autorów wschodnich. Data napisania dzieła, podana wyżej, wynika z tekstu I, 290. Jest tam mowa o kalendarzu tureckim, poczem autor dodaje: „*wassanatu 'llatī katabnā hāḏā 'lkitāba kāna fī muḥarrami sanati sittin wasittīna wa'arba'i mi'atin kānat daḫalat sanatu 'lḥajjati wahija jyłan jyły*“ etc.

[1]) Obszerne studjum o tym autorze znajdziemy w cytowanem poprzednio dziele Türk edebijatynda ilk müteṣawwifler. Por. zwłaszcza ustęp o formie wiersza u Junusa na str. 335. Dywan tego poety zawiera też utwory w metrach naśladujących wzory perskie.

[2]) t. j. tureckich mieszkańców stepu Baraba w zachodniej Syberji.

na Syberji (Kirgizi, Karakirgizi, Karakałpacy, Barabińcy), również bez języka literackiego. Trzecią grupę stanowią ludy, których język literacki uległ silnemu wpływowi arabskiemu i perskiemu, podczas gdy gwary ludowe stawiły mu skuteczny opór (Turcy nad Irtyszem i Wołgą, oraz w Azji środkowej). Do czwartej wreszcie należą wszyscy Turcy południowi, u których język literacki, przepojony elementami persko-arabskiemi, znajduje dość silny oddźwięk w gwarach ludowych [1]).

Ponieważ literatura artystyczna nie wchodzi w zakres naszych badań, pozostaje nam tylko pytanie, jak się ukształtował wzajemny wpływ literatury **ludowej** tureckiej i artystycznej persko-arabskiej. Szczegółowa odpowiedź wymagałaby rozległych, szczegółowych badań; toteż pragnę tu tylko zwrócić uwagę na kilka ogólniejszych momentów. Wpływ kultury muzułmańskiej na treść poematów ludowych nie ulega wątpliwości; mniej wyraźne są bezpośrednie wpływy literackie, ale i tu można nieraz wykazać, jak pewien obraz poetycki, przenośnia, czy porównanie, wędruje z poezji staroarabskiej, przez perską, do pieśni współczesnych Turków [2]). Najsilniej działa wpływ poezji lirycznej i mistycznej perskiej. Co się tyczy oddziaływania na formę, to miałem już poprzednio sposobność zaznaczyć, jak wzory persko-arabskie, działające bądźto wprost, bądźteż za pośrednictwem literatury artystycznej odnośnego ludu tureckiego, spowodowały przesunięcie punktu ciężkości od alliteracji ku rymowi. Przyzwyczajono się poprostu do mowy wiązanej bez alliteracji, a z wykształconym rymem, i ten sposób wierszowania przeniesiono do własnych utworów.

Ponieważ badacze literatur muzułmańskich zwykle nie doce-

---

[1]) Radloff, Phonetik der nördlichen Türksprachen (Leipzig 1883), 39/40.

[2]) Oto drobny przykład: *Šanfarā* nazywa głodne wychudzone szakale *muhallalat*^{un} „podobne do sierpu księżyca" (Lāmīja v. 29). Jest to bodaj najdawniejszy wypadek użycia tego porównania w poezji arabskiej. Najmłodsze latorośle znajdujemy we współczesnych piosenkach osmańskich: *eridim hilala döndüm, ben bu aška düšeli* „odkąd pogrążyłem się w tę miłość, stopniałem, zamieniłem się w sierp księżyca" (Kúnos, OT p. 215 Nr. 195), por. *erijüp hilal oldum, jar aškyna düšeli* (ibid. p. 246, Nr. 364). Nawiasem dodaję, że porównania z pierwszym sierpem księżyca (*hilāl*) używa się też w poezji staroarabskiej do uwydatnienia jasnej, lśniącej barwy, np. *'Umajja b. 'Abī ʿĀ'id* (Hud. 92, 24) w opisie antylopy Oryx beatrix: *tala'lu'uhu kalhilāli.*

niają znaczenia swoistych pierwiastków tureckich, niema dziwoty, że nie postawiono nigdy pytania odwrotnego, czy i w jakim stopniu oddziałała poezja turecka na perską i arabską. Nie wdając się znów w szczegóły, pragnąłbym zwrócić uwagę na kilka ogólniejszych faktów.

Pośród form poetyckich perskich wyróżnia się, jak już poprzednio zaznaczyłem, *rubāʿī*, t. j. czterowiersz, swą budową stroficzną i metryczną. On to jeden ma metrum stworzone oryginalnie przez Persów, gdy wszystkie inne metra są pochodzenia arabskiego. *Rubāʿī* uchodził dotychczas za oryginalny wytwór perski [1]). O jego powstaniu nie wiemy nic pewnego. Zjawia się on w literaturze równocześnie z innemi formami (kasyda, gazel, met̲nevī), w IX stuleciu, dość niespodziewanie, bo bez precedensu w literaturze poprzedniej, tak perskiej, jak arabskiej. Przypuszczam, że tylko ten brak pierwowzoru w literaturze arabskiej, skłaniał do mniemania, że *rubāʿī* jest tworem rdzennie nowoperskim. Poza Arabją nie przypuszczano już możliwości innych wpływów. Kto jednak zwraca się ku literaturze perskiej bezpośrednio po rozpatrzeniu się w poezji ludowej tureckiej, musi sobie zadać pytanie, w jakim stosunku pozostają do siebie te dwa podobne typy, czterowiersz turecki i perski *rubāʿī*.

Na stanowczą odpowiedź dziś jeszcze nie czas. Brak nam monograficznych prac o najdawniejszych etapach rozwoju *rubāʿī;* nie wiemy też nic pewnego o ludowej poezji nowoperskiej w ubiegłych wiekach. Przygotowując jednak odpowiedź, trzebaby zwrócić uwagę na kilka faktów. Oto z jednej strony mamy *rubāʿī* jako formę odosobnioną i wyjątkową pośród form persko-arabskich, z drugiej poezję ludową turecką, czterowierszową par excellence. O pochodzeniu czterowierszy tureckich z perskich nie może być wobec tego mowy, natomiast wpływ turecki na powstanie perskiego *rubāʿī* byłby zupełnie zrozumiały. Jeszcze bliższe byłoby oczywiście przypuszczenie wpływu ludowych form perskich. Niestety jednak nie wiemy

---

[1]) Ethé w Grundriss d. iran. Phil. II, 219 „...*rubāʿī, das eine originelle Schöpfung des persischen Geistes ist...*" P. Horn, Die orientalischen Literaturen (Kultur d. Gegenwart) 245: „*Das Rubāʿī war dann eine völlig originelle persische Neuschöpfung*". Ciekawa jest uwaga tegoż autora w jego Geschichte der persischen Litteratur (Leipzig 1909, Amelang) 46/47: „*Eine völlige Neuschöpfung, jedoch im Anschluss an eine weitverbreitete volkstümliche Liedform, war das Rubāʿī*".

o nich nic pewnego. Toteż hipoteza powstania *rubā'ī* z ludowej poezji perskiej byłaby tylko podstawianiem jednej niewiadomej za drugą i nie przybliżałaby nas ani na krok ku rozwiązaniu. Daleko korzystniej przedstawia się hipoteza, licząca się z wpływem tureckim. Przemawiają za nią bardzo silnie warunki, w jakich powstała poezja nowoperska. Kolebką literatury nowoperskiej były obszary na pograniczu tureckiem. Chorasan i Transoksanja, gdzie żywioł irański i turecki przenikały się ściśle już od wieków. Tradycja przypisuje pierwsze wiersze w języku nowoperskim gramatykowi *Abū Ḥafṣ Ḥakīm-i-Soɣdī Samarḳandī*[1], a więc z Samarkandu, którego sama nazwa świadczy o tureckim charakterze. Merw, Balḫ, Nīšāpūr, Buchārā, Samarḳand. oto miejscowości, skąd pochodzili, lub gdzie żyli i tworzyli pierwsi poeci nowopersscy[2]. Były to zarazem miasta, w których Persowie stykali się bezustannie z Turkami. Ci ostatni odgrywali wówczas ważną rolę polityczną, a nie byli też obojętni na budzący się ruch umysłowy u Persów. Dość wspomnieć dynastję Gaznewidów, która, choć sama pochodzenia rdzennie tureckiego, miała tak doniosłe znaczenie dla rozwoju literatury nowoperskiej. W takich warunkach byłby, mem zdaniem, wpływ czterowierszowej formy tureckiej, tak szeroko rozpowszechnionej i ulubionej, na powstającą poezję nowoperską dosyć prawdopodobny. Oryginalna praca Persów polegałaby więc jedynie na dostosowaniu czterowiersza tureckiego do zasad rytmiki iloczasowej; a że była to forma nowa, Arabom zgoła nieznana, nie znalazło się dla niej tradycyjnego metrum i trzeba było je dopiero samodzielnie komponować[3].

Gdyby ta hipoteza o tureckiem pochodzeniu formy *rubā'ī* miała się okazać prawdziwą, do czego pozytywnych danych mogłaby dostarczyć historja i szczegółowa analiza dawniejszej perskiej poezji czterowierszowej, wówczas mielibyśmy zjawisko szczególne, że lud najbardziej kulturalny ze wszystkich ludów muzułmańskich otrzymał swe formy poetyckie od sąsiednich nomadów: od beduinów arabskich z południowego zachodu i od koczowników tureckich z północnego wschodu.

---

[1]) Ethé l. c. p. 218.

[2]) Ethé l. c. p. 219.

[3]) Sporadycznie występuje też *rubā'ī* w metrach arabskich. Bābā Ṭāhir 'Urjān z Hamadānu († 1019) pozostawił czterowiersze w metrum *hazaǧ*, p. Ethé p. 223.

Najsłabszą stroną całej tej hipotezy wydaje się na pierwszy rzut oka brak dokumentów poezji czterowierszowej tureckiej, starszych od najdawniejszych perskich tetrastychów. Czy jednak ten brak zmniejsza prawdopodobieństwo ich istnienia? Mojem zdaniem, nie. Tłumaczy się on bowiem w sposób naturalny tem, że idzie tu przecież o poezję ludową, której utwory dawniejsze dostawały się tylko zupełnie wyjątkowo i przypadkowo z ust ludu na papier. Czemże jednak jest ten brak zabytków wobec faktu istnienia poezji czterowierszowej u wszystkich współczesnych plemion tureckich, rozrzuconych na olbrzymich przestrzeniach i nie utrzymujących ze sobą, nieraz od bardzo dawna, żadnych związków, którym możnaby ewentualnie przypisać późniejsze zapożyczenie? Wszak takie rozpowszechnienie dowodzi niezbicie praturećkiego powstania tej poezji i każe zakładać jej początki w bardzo odległej przeszłości, z pewnością wcześniej niż wiek IX, w którym pojawia się poraz pierwszy *rubāʿī*. Zresztą o dawniejszej poezji tureckiej czterowierszowej wiemy nietylko na podstawie wnioskowania z dzisiejszego rozprzestrzenienia. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności zachowały się jej charakterystyczne przykłady nawet ze średniowiecza. Do nich należą przedewszystkiem niezmiernie cenne, bo prawdziwie ludowe, próby czterowierszowych zagadek w Kodeksie Kumańskim (z r. 1303), nie różniące się w swej budowie niczem od utworów współczesnych.

W przyszłości, kiedy może będziemy wiedzieli nieco więcej o historji form poezji ludowej Arabów, trzeba będzie też zapytać o stosunek form tureckich do stroficznych utworów ludowych arabskich, a w szczególności do poezji arabskiej czterowierszowej, której próby posiadamy dziś już niemal ze wszystkich obszarów, na których rozbrzmiewa mowa arabska. Utwory stroficzne pojawiają się u Arabów późno; w najdawniejszych czasach nie spotykamy ani śladu istnienia takiej poezji. Jeszcze i dziś występuje ona przedewszystkiem poza właściwą Arabją. I tu więc stajemy wobec pytania, czy rozwój jej dokonał się z zarodków rodzimych, o których nie wiemy nic, ponieważ nasze źródła ich nie przekazały, czy też pod działaniem wpływów obcych [1], a w takim

[1] Co do stroficznego *muwaššaḥ* przypuszczają nawet wschodnie źródła wpływ obcy, coprawda raczej zachodni, z „bilād arrūm" kraju Rzymian, por. M. Hartmann w aktach dziesiątego, międzynarodowego

razie jakich, czy wreszcie mamy równocześnie jedno i drugie? Rozpatrując wpływy obce, nie należałoby zapominać o tureckim. Wpływ turecki sięgał głęboko na zachód w prowincje zarabizowane, tak że nawet Egipt miał okres, zaczynający się z dynastją Ajjūbidów (1171—1250), w którym wpływy kulturalne tureckie, obok perskich, nadawały społeczeństwu charakterystyczne piętno [1]. Dziś, wobec braku bogatszych materjałów, a zwłaszcza celowych ich opracowań, trudno się wdawać w dyskusję wszystkich tych pytań. Poruszyłem je tylko, by wykazać, jak szeroko rozgałęzia się nasz problem zasadniczy, obejmujący, jak widać, obszary od Ałtaju aż po Atlantyk.

ROZDZIAŁ II.

Iteracja zdaniowa i wyrazowa w związku z powstaniem cech poezji tureckiej.

1. Układ dwudzielny (iteracja zdaniowa).

Uważny czytelnik folkloru tureckiego dostrzeże łatwo, że jedną z zasadniczych właściwości stylistycznych tak prozy jak poezji jest układ dwudzielny, polegający na tem, że myśl, która ma być wypowiedziana szczególnie dobitnie, kunsztownie, czy podniośle, a więc wogóle wyróżniająca się zpośród innych silniejszem podkreśleniem uczuciowem, musi się wyrazić w dwóch zdaniach, zbudowanych w sposób ściśle równoległy, a których treść, o ile nie jest prawie identyczna, pozostaje do siebie najczęściej w stosunku analogji, rzadziej przeciwieństwa. Powiedzieć coś z naciskiem znaczy dla Turka tyle co powtórzyć, bądź dosłownie, bądź w nieco zmienionej postaci. Oczywiście samo zjawisko jest do pewnego stopnia ogólnoludzkie [2];

---

kongresu orjentalistów, część III, p. 66. *Muwaššaḥ* i *zaǧal* pojawiają się w literaturze artystycznej najpierw w Hiszpanji w IX—X stuleciu, o ich powstaniu nie wiemy nic pewnego (Brockelmann, Geschichte d. arab. Litteratur. Lpzg. Amelang p. 150).

[1]) Warto zaznaczyć, że poeta Ibn Sanā' al-mulk, z otoczenia sławnego Saladyna († 1193) z dynastji Ajjūbidów, był pierwszym, który uprawiał w Egipcie formę *muwaššaḥ*.

[2]) Por. Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie III Bd. Die Kunst, Leipzig 1919, p. 395 i nast. (Steigerungsformen der rhythmischen Wirkung im Liede).

u Turków uderza ono jednak i częstością występowania i dokładną symetrycznością tworów, które w następstwie tego powstają. Nie wdając się w dyskusję psychologicznego podkładu zjawiska dwukrotnego wyrażania tej samej myśli, względnie rozkładania jej na dwie części, zajmiemy się jego następstwami formalnemi, te bowiem są dla twórczości ludowej tureckiej szczególnie znamienne.

Upodobanie w podwójnem wyrażaniu dotyczy zarówno pojedynczych wyrazów jak całych zdań. W pierwszym wypadku jest ono źródłem tworów językowych parzystych o dwóch członach bądźto identycznych, bądź alliterujących, bądź też rymujących; w drugim pozostaje w ścisłym związku z zawiązkami strof, z alliteracją międzywierszową, z rymem tak wewnętrznym jak i końcowym, wreszcie z pewną umiarowością rytmiczną. Pierwszą grupą zjawisk zajmiemy się w osobnym ustępie; co się zaś tyczy układu dwudzielnego zdań, to różnorakie występowanie jego w poezji będziemy mieli sposobność śledzić w całym dalszym toku wywodów. Tu chciałbym więc przedewszystkiem podkreślić działanie tej zasady stylistycznej w prozie, lub dokładniej w utworach uchodzących za prozaiczne, i wykazać, jak dzięki niej forma prozaiczna przechodzi nieznacznie w poetycką.

Zanim przystąpimy do przykładów, które najlepiej rzecz wyświetlą, zastanówmy się nad następstwami, jakie pociąga za sobą określony poprzednio układ dwudzielny w warunkach właściwych językom tureckim. Mam tu na myśli zasadę aglutynacji w słowotwórstwie i fleksji, oraz pewne właściwości składni, panujące na całym obszarze językowym tureckim. Jak wiadomo, tworzenie wyrazów, oraz ich odmiana, dokonywają się w językach tureckich przez narastanie doczepek, jedynie i wyłącznie po zgłosce, wzgl. zgłoskach piennych. W zakresie form gramatycznych panuje wielka schematyczność: jeden typ deklinacyjny i jeden konjugacyjny dla wszystkich imion, względnie słów. Szyk wyrazów w zdaniu jest przeważnie ściśle określony i nieodmienny: orzeczenie słowne o ile możności na końcu zdania, przydawka stale przed rzeczownikiem, podobnie i dopełniacz, imię rządzące genetiwem zawsze opatrzone sufiksem zaimkowym ('brama miasta' po turecku 'miasta brama jego'). Układ dwudzielny, który polega na tworzeniu par ściśle równoległych zdań, musi więc w tych warunkach wywoływać szeregi analogicznych form gramatycznych zestawionych w tymsamym lub bardzo podobnym porządku. Jednakie formy gramatyczne muszą

znów rymować, dzięki jednakim przyrostkom, jak to wynika z zasady aglutynacji, bez względu na jakość zgłosek piennych. Stąd takie dwa należące do siebie zdania muszą mieć mniej lub więcej czysty rym końcowy, a zazwyczaj także pewną ilość rymów wewnętrznych. Pierwotnie więc nie jest rym turecki, występujący sporadycznie w prozie artystycznej, a mniej więcej regularnie w poezji, bynajmniej świadomie zamierzony; jest on nieuchronną konsekwencją określonych powyżej warunków gramatycznych i stylistycznych. Z drugiej strony jednak należy podkreślić, że właśnie te warunki stanowią doskonałe podłoże dla rozwoju poezji rymowanej. Trzeba tylko, by jeszcze do nich przyłączyło się świadome upodobanie estetyczne.

O ile analogja w budowie zdań, powstałych na zasadzie układu dwudzielnego, jest dostatecznie ścisła, to normuje ona także ilość zgłosek i rozkład przycisków w obu członach, przyczynia się więc wydatnie do ich rytmiczności. Dążność do formalnego zestrojenia jest jednak u Turków tak wielka, że wymaga ponadto zgodności początku obu zdań, co można osiągnąć bądźto przez użycie tegosamego wyrazu z początkiem każdego zdania, bądźteż wyrazów alliterujących. Para w ten sposób zespolonych zdań ma więc wszystkie cechy strofy dwuwierszowej, względnie, o ile dzieli oba człony wyraźna średniówka po jednym z rymów wewnętrznych, czterowierszowej.

Tak więc zawiązki strofiki, rytmu, rymu i alliteracji, które w swym zespole nadają właściwy charakter poezji ludowej tureckiej, wynikają, w ścisłej wzajemnej łączności, ze zbiegu i współdziałania dwóch czynników: warunków językowych morfologiczno-syntaktycznych i warunków kompozycyjnych, wyrosłych na tle specjalnych upodobań estetycznych, przedewszystkiem zamiłowania do parzystości i symetrji. Oczywiście nie wyłączam bynajmniej czynników, które zawsze i wszędzie współdziałały w kształtowaniu mowy wiązanej, jak poczucie rytmu i czynniki muzyczne.

Tylko zbieg wszystkich wymienionych czynników mógł spowodować powstanie i rozwój takiej poezji jak turecka. Pewien rodzaj układu dwudzielnego, t. zw. parallelismus membrorum, jest też właściwy stylowi proroczemu hebrajskiemu; że jednak paralelizm ten jest w pierwszym rzędzie myślowy, a nie formalny i że rozwija się na tle odmiennych warunków językowych, nie pociąga

za sobą bynajmniej takich skutków jak turecki; niema tam ani śladu spontanicznego powstawania rymu czy alliteracji.

Jak już zaznaczyłem, układ dwudzielny cechuje zarówno poezję jak i pewne rodzaje prozy, zacierając granicę między temi dwiema dziedzinami twórczości. W najpełniejszej postaci występuje on u Turków wolnych od wpływu kultury muzułmańskiej, jak np. na obszarach Ałtaju, słabnie zaś w miarę posuwania się ku południowemu zachodowi. Takie zacieranie się cech rdzennie tureckich pod wpływem kultury Islamu, niosącej nowe wzory, będziemy mieli sposobność obserwować jeszcze i później.

A teraz przejdźmy do konkretnych wypadków. Zaczniemy od utworów krótkich, jak przysłowia i zagadki. Zaraz pierwsze z przysłowi ałtajskich i teleuckich w zbiorze Radłowa jest doskonałym przykładem układu dwudzielnego.

(R I 1, 1)

täŋäränĭŋ kužŭn tudain täp nä sanaizyŋ?
täŋistĭŋ pałyyyn tudain täp nä sanaizyŋ?
Co myślisz, mówiąc: chciałbym chwytać [1]) ptaki niebieskie?
Co myślisz, mówiąc: chciałbym chwytać [1]) ryby morskie?

(R I 1, 2)

täkänĭŋ mŭzŭ täŋärä̆ jätkänĭn käm köryön?
tōnüŋ kuiruyŭ järyä jätkänĭn käm köryön?
Kto widział, by rogi kozła sięgały aż do nieba?
Kto widział, by ogon wielbłąda sięgał aż do ziemi?

(R I 1, 9)

ton ičĭndä är jürär [2]), *any käm pilär?*
tokum ałtynda at jürär, any käm pilär?
We futrze żyje chłop, kto go zna?
Pod wojłokiem żyje koń, kto go zna?

(R I 4, 54)

kīk [3]) *połzo, tüktū połor,* Jeśli to zwierz, musi mieć sierść;
kiži połzo, attū połor. jeśli to człowiek, musi mieć imię [4]).

---

[1]) Co myślisz, mówiąc: chciałbym chwytać = czy zamierzasz chwytać.

[2] Tak w dialekcie teleuckim, w ałtajskim: *jürör,* por. R I 10 (to samo przysłowie wplecione w opowiadanie).

[3]) Może raczej *kiik* (dwie zgłoski), czego wymaga rytm.

[4]) Że tu faktycznie idzie o *at* 'imię' (osm. *ad),* a nie *at* 'koń' (osm.

(R I 5, 68)

köp adyp märγän połbos,
köp aidyp čäčän połbos.
Kto dużo strzela, nie jest jeszcze strzelcem;
kto dużo mówi, nie jest jeszcze mówcą.

Więcej niż trzy czwarte przysłowi ałtajskich i teleuckich u Radłowa wykazuje podobną budowę. We wszystkich przytoczonych przykładach mamy kunsztowną alliterację i mniej lub więcej prymitywny rym zarówno wewnątrz jak i z końcem wierszy. W trzech ostatnich przysłowiach jest nadto każdy wiersz przedzielony wyraźną przerwą, tak że możnaby je pisać w czterech rządkach zamiast w dwóch, np:

ton ičındä är jürär,
any käm pilär?
tokum ałtynda at jürär,
any käm pilär? [1])

Podobne stosunki znajdziemy wśród przysłowi w zbiorze Le Coq'a z Turkiestanu chińskiego; oto kilka przykładów:

(C 6, Nr. 6)

ātyɒnī tāpmäidō dāmä,
χōtunuɒnī bārmäidō dāmä.
Nie mów, że twój koń nie kopie;
nie mów, że twa żona nie daje (=nie cudzołoży).

(C 8, Nr. 15)

púlī bárnyɒ gāpī óɒ,
púlī jóknüɒ gāpī toɒ.
Słowo posiadacza pieniędzy jest prawe (=dużo znaczy),
słowo nie posiadającego pieniędzy jest zimne (=bez znaczenia).

(C 12, Nr. 35)

körgān kōrgännī kylúr,
kōrmägān nímänī kylúr?
Ten, co (coś) widział, robi to, co widział;
co robi ten, co (nic) nie widział?

---

at), dowodzi R I 25, 1—2, gdzie wrogowie, pytając bohatera Kān Püdäi o imię *(ady jołyɒdy aidyp-pär)*, cytują to przysłowie.

[1]) Istotnie tak rozkłada Radłow to przysłowie, R I 10.

(C 16. Nr. 62)

kīk ūčurár óksyzyā,
bālā kälär jóksyzyā.
Zwierzyna wychodzi na (myśliwego), co nie ma strzał;
nieszczęście nawiedza (człowieka), co nie ma nic.

Należy zwrócić uwagę na brak alliteracji (pomijając prymitywne wypadki jak *púlī-púlī, körgān-kōrmägān*), a stosunkowo dobrze wykształcone rymy (*ov-tov, oksyzyä-joksyzyä,* gdzie i zgłoski pienne *ok* i *jok* rymują).

A oto garść analogicznych przykładów kazańskich, według G. Bálinta:

(B 1, Nr. 1)

auyłyvda nej barny baška auyłdan sora,
öjövdä nej barny küresedän sora.
O to, co się dzieje w twej wsi, pytaj w innej wsi;
o to, co się dzieje w twym domu, pytaj u sąsiada.

(B 1, Nr. 19)

Äkren barsav küb baryrsyn,
jät barsav äz baryrsyn.
Jeśli pójdziesz wolno, ujdziesz wiele (=zajdziesz daleko);
jeśli pójdziesz szybko, ujdziesz mało.

(B 2, Nr. 44)

üksez bała asrasav,	Jeśli wychowasz osierocone dziecię,
auyzyv bornov kan itär;	powala ci krwią usta i nos;
üksez byzau asrasav,	jeśli wychowasz osierocone cielę,
auyzyv bornov[1]) *maj itär.*	pomaści ci masłem usta i nos.

Nieco rzadziej spotyka się budowę dwudzielną w przysłowiach osmańskich, ale i tu jej nie brak. Przykłady poniższe są wyjęte ze zbiorku Kúnos'a p. t. Rumelisch-Türkische Sprichwörter w Keleti Szemle VII (1906), str. 66—83[2]):

gurbette kendini övmek,	Chwalić się na obczyźnie,
hamamda türkü söjlemek[3]).	(to jakby) śpiewać piosenki w łaźni[4]).

[1]) Ładna alliteracja wewnętrzna *bała-bornov-byzau.*

[2]) Przysłowia są tam ułożone alfabetycznie.

[3]) Tak musiało brzmieć to przysłowie pierwotnie (rym: *övmek-söjlemek*); Kúnos ma *türkü söjlemeje benzer.*

[4]) Por. I. Kúnos, Naszreddin Hodsa tréfái (Budapest 1899) 32 Nr. 4: głuptas Hodża Nasreddin śpiewa piosenki w łaźni.

jā bu deveji gütmeli, Albo trzeba paść tego wielbłąda,
jā bu dijardan gitmeli. albo iść precz z tego kraju.

Trzeba zwrócić uwagę na alliterację *deveji-dijardan*, *gütmeli-gitmeli*, w czem tkwi zarazem gra słów.

kyz dejilsin sołmaya, Dziewczę, nie poto jesteś, by zwiędnąć;
tuz dejilsin erimeje. soli, nie poto jesteś, by stopnieć.

Przykładów możnaby zebrać bezliku z różnych obszarów tureckich, ale już dotychczas przytoczone wystarczają najzupełniej, by zilustrować wszechstronnie zjawisko budowy dwudzielnej i wykazać jego rozpowszechnienie.

Badając wzajemny stosunek treści obu należących do siebie zdań, widzimy, że jest to najczęściej stosunek analogji lub kontrastu; rzadko tylko powtarza drugie zdanie treść pierwszego, nie dodając nic nowego, a jeszcze rzadziej jest ono, co do zawartości myślowej od pierwszego zupełnie niezależne. Nas interesuje tu przedewszystkiem paralelizm formalny, jaki między niemi zawsze zachodzi i następstwa, jakie za sobą pociąga.

Układ dwudzielny wykazują również często zagadki ludowe. Wystarczy przejrzeć zbiory, ogłoszone dotychczas drukiem, by znaleźć liczne i ciekawe przykłady. Nie chcąc przeciążać tekstu przykładami, ograniczę się do kilku charakterystycznych:

(OT II 145)

ačtym kyłłysyny, Otwarłem kosmate,
ałdym jaurusunu. zabrałem szczenię [1]).

(OT II 156)

gökten düšer atyšyr, Z nieba pada, trzepoce się,
jere düšer japyšyr. upada na ziemię, przywiera [2]).

(K 32, Nr. 21)

karšydan baktym: emir semir,
janyna gittim: kilitli demir.
Z naprzeciwka spojrzałem: uprawne miejsce,
podszedłem ku niemu: zamknięte żelazo [3]).

---

[1]) Rozwiązanie: kasztan, pochwa.
[2]) Rozw.: śnieg.
[3]) Rozw.: grób.

(K 39, Nr. 43)

dyšy gön,	Zewnątrz skóra,
iči gan.	wewnątrz krew [1]).

(B 5, Nr. 1)

ak köčögöm nak-nak itä,	Mój biały szczeniak robi nak-nak,
kołakłary šak-šak itä.	jego uszy robią szak-szak [2]).

(B 5, Nr. 6)

ajyu ükerä,	Niedźwiedź ryczy,
jono čäčelä.	kudły mu się rozsypują [3]).

(B 5, Nr. 9)

aty bara,	Koń biegnie,
tärtäse kała.	dyszle stoją w miejscu [4]).

W bardzo wybitnej i szczególnie schematycznej postaci występuje układ dwudzielny w prozie artystycznej cyklów historycznych u Ałtajów i Teleutów. Stanowi on bardzo skuteczny środek retoryczny do uwydatniania niezwykłego nastroju; to też używa się go tylko w szczególnie ważnych ustępach. Za przykład niechaj posłuży koniec opowiadania o szczęśliwej wyprawie bohatera Kān Püdäi przeciw dwom Mōs'om. Po powrocie z wyprawy wydaje bohater ucztę dla swych podwładnych i zaproszonych gości. Prozaiczne opowiadanie przybiera w tem miejscu charakter poezji stroficznej, o mniej lub więcej regularnych, przeważnie czterowierszowych zwrotkach:

(R I 26)

oł janyp-kälälä,
ar ułuzūn jūnadyb-ałdy,
ałtan paittał soktyrdy;
järdäji ułuzūn jūnadyb-ałdy,
jättän paittał soktyrdy.
„Adamnyṅ öčūn ałdym“ täp.
„mōstaṅ jurtūm paidym“ täp,
„anyṅ kadyn ałdym“ täp,
toi jazap turdū.

---

[1]) Rozw.: harbuz.
[2]) Rozw.: międlnica.
[3]) Rozw.: młyn.
[4]) Rozw.: rzeka.

ara^d^jan köp ištїlär
ałty ai połdy.
koro^d^jon köp ištїlär,
ałty jył połdy.
Konok ärtkänїn pїlbädїlär.
jaman ittїn kuiruyū
jōndoyynča sämirdї,
jaman kižinin kułayy
joyołyynča sämirdї.
aimaktan kälýän kižilär
aiłyk jürüp jandyłar,
raktan kälýän kižilär
jyłyk jürüp jandyłar.
ałar ary pādy.
män [1]) *päri käldїm.*

Kiedy powrócił,
kazał się zgromadzić całemu „ułusowi",
sześćdziesiąt młodych klaczy kazał zabić;
kazał się zgromadzić miejscowemu „ułusowi",
siedmdziesiąt młodych klaczy kazał zabić.
Mówiąc: „pomściłem mego ojca",
mówiąc: „wzbogaciłem mą jurtę przez Mōsów",
mówiąc: „zabrałem ich żony",
przygotował ucztę.
Wypili wiele wódki,
sześć miesięcy minęło.
Wypili dużo „korodjonu" [2]).
sześć lat minęło.
Nie wiedzieli jak doby mijały.
Ogon złego (=chudego) psa
stał się tłusty, że aż zgrubł.

---

[1]) U Radłowa *man.*

[2]) Radłow tłumaczy „Giftwasser", jednakowoż z piosenki R I 228 wynika, że jest to, podobnie jak *aradjan,* napój sporządzony z mleka krowiego (*inäktїn südünän*), a więc zapewne wódka, pędzona z przefermentowanego mleka. Por., co pisze o tej fabrykacji wódki u Ałtajów Radłow, Aus Sibirien I 300. W słowniku (Опытъ словаря II 533) podaje Radłow znaczenie крѣпкая водка.

Ucho złego (=chudego) człowieka
stało się tłuste, że aż zniknęło [1]).
Ludzie, którzy przybyli z aimaków,
wrócili, przeszedłszy drogę jednego miesiąca;
ludzie, którzy przybyli z daleka,
wrócili, przeszedłszy drogę jednego roku.
Oni tam poszli,
ja tu przyszedłem.

Dalsze przykłady znajdą się poniżej w rozdziale VI, w ustępie o prozie artystycznej u Ałtajów i Teleutów.

Jeżeli w prozie tylko wyjątkowo zdarza się ten szczególny sposób parzystego układania zdań, to poezję opanowuje on całkowicie. Każda strofa składa się zazwyczaj z dwóch równolegle zbudowanych zdań, z których pierwsze, rodzaj wstępu, zawiera jakieś drobne spostrzeżenie z zakresu przyrody, zaś drugie wyraża myśl, realizującą właściwe założenie piosenki, czy zwrotki, ale zawsze w ścisłym związku z tym wstępem. Innemi słowy, w pierwszej połowie strofy wypowiada poeta krótką uwagę o przyrodzie, w drugiej powtarza ją w odniesieniu do życia. Taki podział co do treści jest właściwy pieśniom ludowym bodaj wszystkich narodów. Spotykamy go i u ludów europejskich; aby nie sięgać zbyt daleko, także i w naszych piosenkach ludowych. Przypominam, że i arabska kasyda rozpada się na dwie, całkiem odrębne części, ogólną, poświęconą przeważnie opisom przyrody i szczególną, t. zw. *ḳaṣd* (=cel, stąd nazwa *ḳaṣīda*, poemat celowy), zajmującą się sprawami ludzkiemi [2]).

Dla twórczości tureckiej jest jednak znamienną schematyczność, z jaką obie połowy piosenki wyrażają się w dwu, zupełnie symetrycznie zbudowanych zdaniach, o strukturze dwudzielnej. Taki układ wytwarza z natury rzeczy poezję dystychiczną. Wszystko wskazuje na to, że dwuwiersz jest najstarszą formą zwrotki tureckiej. Przytoczone poprzednio przykłady zagadek i przysłowi, a więc utworów na ogół bardzo archaicznych, wykazują przeważnie formę dystychiczną. Taką samą formę spotykamy w zapewne nie mniej starożytnych zaklęciach i błogosławieństwach szamańskich.

[1]) T. j. zatraciło swój kształt.

[2]) Ten podział wskazuje, mem zdaniem, na pierwotnie ludowy charakter kasydy.

(R I 218/219)

tön järγä ŭjŭn sałyyn!
töbö järγä małyn kütkŭn!
ałdyny ädäγin pała passyn!
art kīnĭnnän mał passyn!

Na pagórkowatem miejscu zbuduj twój dom!
na górzystem miejscu paś twoje bydło!
Niechaj dzieci drepcą po przodnim kraju twej szaty!
niechaj za tobą postępuje bydło!

Dalsze przykłady u Radłowa: zaklęcie szamańskie celem sprowadzenia deszczu (I 220–221), skarga sroki, której wezbrana rzeka zabrała pisklęta (ib. 221—222).

Jeśli struktura dwudzielna ogarnie także poszczególne wiersze dwuwiersza, to ten zamienia się w czterowiersz. Badając uważnie treść i formę poezji czterowierszowej, a w szczególności rozkład rymów, znajdujemy zupełne potwierdzenie powyższego poglądu. Budową czterowiersza u poszczególnych ludów tureckich zajmują się następne rozdziały. Tu chciałbym na koniec tylko objaśnić działanie układu dwudzielnego na kilku przykładach z poezji. Najpiękniejsze okazy znajdziemy znów, jak poprzednio w zakresie prozy, u plemion zamieszkujących okolice Ałtaju, u których zasada dwudzielności doprowadza do wykształcenia formy, zwanej *kožon*[1]), złożonej z dwóch symetrycznie zbudowanych strof czterowierszowych, z których każda wykazuje również budowę parzystą.

Oto charakterystyczna próba:

(R I 226, Nr. 2)

ałtyndī pürŭ töγülγän
ak kain pidĭr? pu pidĭr?
arkadayy čačyn 'jajynyan
ałyanym pidĭr? pu pidĭr?
kümüštī pürŭ töγülγän
kök kain pidĭr? pu pidĭr?
köksŭndäγĭ čačyn 'jajynyan
körγönŭm pidĭr? pu pidĭr?

[1]) Dosłownie: utwór sprzężony, parzysty: *koš*=podwójny (R I 209, 5 z dołu), *kožo*=razem, we dwóch (np. R I 87, 23 *pu 'jyłanbyła kožo pādy*=poszedł razem z tym wężem). Por. osm. *košmak*=sprzęgać.

Z liściem opadłym, jak złoto —
czy to biała brzoza? czy to ona?
Z rozpuszczonemi na plecach włosami —
czy to moja wybrana? czy to ona?
Z liściem opadłym, jak srebro —
czy to siwa brzoza? czy to ona?
Z rozpuszczonemi na piersiach włosami —
czy to moja upatrzona? czy to ona?

Kožoŋ rozpada się, jak widać, na dwie odpowiadające sobie strofy, każda strofa dzieli się znów na dwie równolegle zbudowane półstrofy, a każda z nich mieści w sobie dwa oddzielne wiersze. O ileż wyżej stoi pod względem planowego układu ta pierwotna poezja turecka od wyrafinowanych wierszy staroarabskich, zestawianych obok siebie chaotycznie i tak dalece bez planu, że nieraz dowolne przestawienie ich nie czyni całości żadnej ujmy. Utwory ałtajskie, ze swą wielokrotną podzielnością przez dwa, robią wrażenie jakichś niezwykle umiarowych i symetrycznie rozwiniętych kryształów.

U innych Turków stosunek obu połów czterowiersza nie jest tak całkiem schematycznie równoległy, jak u plemion ałtajskich, ale mimo to układ dwudzielny zaznacza się wyraźnie, jak np. w następującym czterowierszu kazańskim:

(B 11, Nr. 33)

Urmannar üttem, jułłar süttem,
čybyrkyma sabłyk tabmadym;
küblär ezlädem, küblärne kürdem,
sinnän maturrakny tabmadym [1]).
Przebyłem lasy, przemierzyłem drogi,
nie znalazłem biczyska do mego bata;
wiele prześledziłem, wiele widziałem,
nie znalazłem piękniejszej od ciebie.

Wogóle zjawisko jest tak rozpowszechnione i tak uderzające,

[1]) Ciekawą paralelę ałtajską tej pieśni spotykamy u Radłowa, I 227, Nr. 6.

ak taš poiłodym poiłodym,	Szedłem, szedłem wzdłuż białej skały,
ak taštaŋ syzyk tappadym;	nie znalazłem szczeliny w białej skale,
aimak ełyadym ełyadym,	przeszukałem, przeszukałem aimak,
äi sändän sylū tappadym.	hej, nie znalazłem piękniejszej od ciebie.

że dziwić się tylko można, dlaczego dotychczas nikt jeszcze nie zwrócił na nie uwagi [1]).

2. Rym i alliteracja w związku ze zjawiskiem iteracji wyrazowej.

Nie dość stwierdzić, że układ dwudzielny, w połączeniu z warunkami morfologicznemi i syntaktycznemi języka, wywołuje na końcu wersetów czy wierszy jednakie grupy dźwięków, by dowieść, że rym nie tylko musiał powstać w poezji tureckiej samorzutnie, ale także mógł się w niej rozwinąć. Wszak może się zdarzyć, że pewne zjawisko, będące następstwem naturalnych warunków języ-

[1]) Zasada układu dwudzielnego, na którą ustęp powyższy daje tylko ogólny pogląd, nie wyczerpując ani w części całego ciekawego zagadnienia, tkwi tak głęboko w świadomości tureckiej, że nawet współcześni autorowie osmańscy wracają do niej, mniej lub więcej świadomie, pomimo wszystkich rozlicznych nietureckich wpływów, którym ulegają, zarówno ze strony cywilizacji muzułmańskiej jak i chrześcijańskiej. Wystarczy przyjrzeć się uważnie bardziej patetycznym dialogom i monologom współczesnych dramatów tureckich, aby się przekonać, że tak jest w istocie. Oto mała próbka takiego monologu z nawskróś dwudzielną budową (Kemal, Watan, Stambuł 1307, p. 5–6):

Ah nineǯejim, nineǯejim! göŋlüme ničün bu kadar rykkat verdiŋ? fikrimi ničün bu kadar ačdyŋ? sende šimdi kyzyŋy görseŋ okutdyγyŋa pešiman ołurduŋ.

Benim göŋlüm öjle büjük büjük hajata nasył dajansyn?

Benim bejnim öjle geniš geniš tesavvürlere nasył tehammül etsiŋ?

Jürejim ne kadar čarpyjor! Sanki göjsümü jerinden koparaǯakda dyšary fyrłajaǯak...

Bejnim ne kadar sykyłyr! Šanki bašymy parałajaǯakda etrafa daγyłaǯak...

„Ach, moja mateczko, moja mateczko! Dlaczego wlałaś w moje serce tyle uczucia? dlaczego tak rozwinęłaś moje myśli? I ty, gdybyś widziała teraz swą córkę, żałowałabyś swych nauk.

Jakże ma oprzeć się moje serce tak potężnemu życiu?

Jakże ma znieść mój mózg tak rozległe myśli?

Jakże mi bije serce! Zda się, że rozerwie mi piersi i wyrwie się nazewnątrz...

Jakiż ucisk czuję w mózgu! Zda się, że mi (mózg) rozłupie głowę i rozbryźnie się na wszystkie strony...“

Taką budowę spotykamy na każdym kroku; prześledzenie jej na wszystkich polach literatury tureckiej stanowiłoby bardzo ciekawe zagadnienie.

kowych, nie leży na linji upodobań estetycznych ludu, mówiącego tym językiem, i wskutek tego, albo nie zostanie świadomie rozwinięte, albo też zgoła będzie świadomie zwalczane.

W tym rozdziale więc pragnę zwrócić uwagę na pewne fakty, z których istnienia można wnioskować, że zjawiska akustyczne, do jakich należą rym i alliteracja, którą musimy równocześnie uwzględnić, nie tylko nie są dla ucha tureckiego niemiłe, ale przeciwnie, nawet w swej mało wykształconej, najpierwotniejszej postaci, stanowią pożądane i skwapliwie poszukiwane urozmaicenie i ozdobę mowy. Idzie tu o pewne powtórzenia grup dźwiękowych, tak charakterystyczne zarówno dla prozy jak i dla poezji ludowej tureckiej, a któremi musimy się nieco szczegółowiej zająć [1]).

Wszystkie zjawiska, wchodzące w grę, dadzą się podzielić na trzy grupy: 1) powtórzenia całkowite wyrazu, 2) powtórzenia z identycznym początkiem, a różnem zakończeniem, a więc alliterujące i 3) powtórzenia z różnym początkiem, a identycznem zakończeniem, a więc rymujące. Oczywiście omówienie w sposób wyczerpujący wszystkich tych zjawisk na całym obszarze języków tureckich wymagałoby osobnego studjum. To też podane niżej fakty ograniczają się tylko do języka i dialektów osmańskich, co do których posiadałem potrzebne notatki. Wystarczy stwierdzić, że w innych językach tureckich panują zasadniczo takie same stosunki, a różnice dotyczą tylko szczegółów.

Do pierwszej grupy należą:

1° Gerundium zakończone na *-a*, *-e*, po samogłosce *-ja*, *-je*, o znaczeniu intenzywno-modalnem, występujące w osmańskim zawsze podwójnie, np. *gide gide* 'idąc długo', *okuja okuja* 'czytając wiele' i t. p. Spotykamy je bardzo często, zarówno w prozie jak poezji. Ładny przykład z poezji stanowi piosenka OT II 207, Nr. 152:

elmajy ata ata,	Rzucając jabłkiem,
šeftali sata sata;	sprzedając brzoskwinie...[2])

[1]) Niestety nie jest mi dostępny artykuł: Luigi Bonelli, Della iterazione nel turco volgare (Giornale della Società Asiatica Italiana, vol. XIII), który, o ile można sądzić z tytułu, zajmuje się temi samemi zjawiskami.

[2]) Dwa pierwsze wiersze mogą mieć znaczenie przenośne. Rzucanie jabłek jest porozumiewawczym znakiem kochanków (por. moje Piosenki o Czakydżym w Roczn. orj. I, część 2, str. 340/341); »sprzedawać brzoskwinie« znaczy w języku erotycznym »rozdawać całusy«. Do tak poję-

kemiklerim čürüdü,	Kości me spróchniały,
mahpusta jata jata.	gdym leżał długo w więzieniu [1].

2⁰ Częste, zwłaszcza w poezji, powtórzenie rzeczownika, przymiotnika lub liczebnika, zwykle w znaczeniu przysłówkowem. W pewnej pieśni z Macedonji:

evleri var ane ane,
benleri var tane tane,
saramadym jane jane [2].

Ich domy są tuż przy sobie (dom przy domu),
jej pieprzyki są jeden przy drugim...
nie mogłem (jej) objąć, choć płonąłem żądzą.

Inne przykłady: *karšy karšy* 'naprzeciw siebie', *kjā kjā* (=*gāh gāh*) 'od czasu do czasu' *či či* (OT I 186 ult.) 'na surowo', *ajry ajry* 'oddzielnie', *bir bir* 'po jednemu', *šaškyn šaškyn* lub *hajran hajran* 'w zupełnem pomieszaniu' i t. p.

Do drugiej grupy należą:

3⁰ Przedewszystkiem ulubione wzmocnienia znaczenia przymiotników za pomocą zgłosek poprzedzających je, bez samoistnego znaczenia, a będących powtórzeniem pierwszej zgłoski przymiotnika z odmiennym wygłosem. Najczęściej mamy to zjawisko przy określeniach barw: *ap-ak* lub *bem-bejaz* 'bielusieńki', *kap-kara* 'czarny jak noc', *jem-ješil* 'całkiem zielony' i t. d., ale także i przy innych, np. *čyr-čypłak* lub *čyr-čypyłdak* 'golusieńki' (OT I 110, 5), *bus-bułanyk* (OT II 324, Nr. 99 v. 2) 'zupełnie mętny', *bes-belli* 'jasne jak na dłoni'. Tu należy też całkowite powtórzenie *čabu-čabuǯak* 'prędziutko' (OT II 274, Nr. 30 v. 1).

4⁰ Zwroty pokrewne z przytoczonemi poprzednio pod 2⁰, złożone z nominatiwu i datiwu tego samego rzeczownika, zwyczajnie w znaczeniu przysłówkowem, np. *jan jana* 'tuż przy sobie' (dosł. bok przy boku), *diz dize* tête-à-tête (dosł. kolano do kolana), *el ele* 'zgodnie' (dosł. ręka w rękę).

tego wstępu należy raczej warjant, podany przez Kúnos'a: *her janłarym delindi — jałynyz jata jata* »podziurawiły mi się wszystkie boki od długiego leżenia samotnie«.

[1]) Podmiot nie jest wyrażony w tureckim, może nim być *kemiklerim,* a może być też zaimek *ben,* na który wskazuje sufiks zaimkowy w *kemiklerim.*

[2]) Por. OT II 295, Nr. 60.

5⁰ Analogiczne do 3⁰ wzmocnienia znaczenia czasowników, np. (OT II 194):

baχčelerde sarymsak, W ogrodach (rośnie) czosnek,
sarym-sarym sarylsak; oplećmy się mocno (ramionami);
ikimiz bir döšekte, oboje na jednem posłaniu
bajym-bajym bajylsak. utraćmy wspólnie świadomość.

tiril-tiril titremek (OT I 4, 10; 144, 21 etc. w prozie) 'drżeć jak liść osiki', także *tir-tir titremek* (ib. II 19, 16; 76, 5 etc.) 'tosamo'; *yšyl-yšyl yšlar* i *paryl paryl parlar* o jasnym blasku (OT I 137, 1—2); *güm-güm gümledüp* (ib. II 82, 16) znaczenie niejasne.

6⁰ Alliterujące dopełnienia, używane przed lub po rzeczowniku dla uogólnienia znaczenia, jak znane *čoluk čoǯuk*, 'kind und kegel', *kap kaǯak* 'wszelakie naczynia' (OT I 128, 10) etc.

Trzecią grupę, może najliczniejszą stanowią:

7⁰ Powtórzenia rymujące, w których tylko nagłos powtarzanego wyrazu zmienia się na *m*, używane w potocznej prozie z zupełną swobodą, przy każdej dowolnej formie. Rozliczne cieniowania znaczeń, które język uzyskuje tą drogą, widać na następujących przykładach, zaczerpniętych ze zbioru Kúnos'a (OT):

sabālajyn gitmek istedikte dev k a l-m a l dersede ōlan öbür kardašlarymy-da görmeli-jim der: „chociaż dew, kiedy młodzieniec chciał rano odejść, prosił go usilnie, by pozostał, to jednak ten oświadczył, że musi zobaczyć i innych swych braci" (I 187, 3—4).

birde merdümenin altyna gidüp a r a r-m a r a r, bakar, güzel bir merǯan bulur: „wtem wchodzi pod schody, zaczyna skrzętnie szukać, patrzy i znajduje piękny koral" (I 216, 17/18).

aman sultan hanym sakyn ǯ e l l a t-m e l l a t dejejim demejiniz: „daruj sułtanko, strzeż się, nie racz rzec, że zawołasz kata" (I 313, 15/16).

birde sejis kyzy görünǯe t ü j l ü-m ü j l ü onu hajvan sanup aman bu ne güzel hajvan: »naraz koniuszy, widząc dziewczynę całą pokrytą włosem i sądząc, że to) jakieś zwierzę (krzyknął): „ach, cóż to za ładne zwierzę"!« (I 266, 34—35).

bunlar-da halyna aǯijarak g e l-m e l dejüp čoǯū alarak bir māraja brakyrlar: »ci, litując się nad położeniem chłopca i mówiąc: „idź sobie wolno", biorą go i pozostawiają w pewnej grocie« (I 274, 7/8).

Jeśli wyraz zaczyna się od samogłoski, wówczas dodaje się

m z początku, np. *aman-maman* (I 283, 7); *ołmaz-mołmaz* (I 316, 21/22); *ujku-mujku* (II 72, 20) etc.

8⁰ Oprócz tego istnieje sporo rymujących powtórzeń, często swobodnie improwizowanych przez mówiącego, których żaden słownik nie zdoła wynotować. Nie wdając się w dalszy podział na poszczególne grupy, przytoczę zaraz kilka przykładów: *dejle böjle ejlenmekteler iken* „zabawiając się taką gawędą" (OT I 137, 2); *dereden tepeden łakyrdyłar ačar* „zaczyna rozmowę o tem i o owem" [1] (II 73, 23). Bardzo częste: *evet efendim sepet efendim* „tak, tak, mój panie, zupełnie słusznie" (np. I 121, 12) [2]. Wzmocnienia znaczenia przymiotników lub rzeczowników jak: *jyrtyk pyrtyk* 'podarty na strzępy' (I 187, 14 etc.), *jašły bašły* 'w podeszłym wieku' (II 91, 9), *deste-beste bāłamak* 'związać w bukiet' (II 286, 4 z dołu). Wzmocnienia czasowników: *āłamak-čāłamak* 'płakać i narzekać' (II 287, Nr. 48, 4), *ahłamak-vahłamak* 'ustawicznie wzdychać' (II 73, 17), *evirmek-čevirmek* 'kręcić na wszystkie strony' (I 271, 19).

Osobną klasę stanowią niezmiernie rozpowszechnione w potocznej mowie, zwłaszcza w gwarach ludowych, wyrażenia dźwiękonaśladowcze, złożone z dwóch bądź to identycznych, bądź też tylko alliterujących lub rymujących członów, poprzedzające różne formy czasownikowe i malujące odgłosy, towarzyszące czynnościom przez te formy oznaczonym. Są to wyrażenia po części stereotypowe, łączone stale z pewnemi czasownikami, po części swobodnie improwizowane. I tu mamy do czynienia z takiem bogactwem, że nie sposób wyliczyć nawet najczęstszych odmian. Ponieważ, o ile mi wiadomo, dotychczas niema zestawienia takich wyrażeń dźwiękonaśladowczych, pozwolę sobie dołączyć następującą listę.

A. Odgłosy ludzkie.

höngür-höngür szlochanie wśród płaczu (*hem söjler hem h.-h. āłar* I 261, 29; *h.-h. āłamā bašłar* I 39, 12; *kendi-de ičini čekerek h.-h. āłamā bašłar* II 70, 20/21).

üvej-üvej płacz głodnych dzieci (*čoǯukłaryn karny aǯijup ü.-ü. deje āłamā bašładykłarynda* II 34, 20/21).

vrank-vrank płacz niemowlęcia (*čoǯukłar... her dem v.-v. āłar* II 70, 14).

---

[1] Dosłownie »o rzekach i pagórkach«.

[2] Por. *šah-da bunun evet-sepetinden usanyr* (II 40, 24) »królowi obmierzło już to jego ustawiczne potakiwanie«.

ah-ah wzdychanie w smutku (*ah-ah dejerek bütün gün jas tutarłar* I 312, 2).

af-uf stękanie (*af-uf dejerek* I 210, 28).

fysył-fysył szept czułej rozmowy (*her gün kāve oǯā'nda f.-f. šekerlešijorłar* I 274, 4).

čytyr-pytyr szczebiot dziewczęcy (*benim jarym č.-p. ojnašyr* II 280 pu.; *jarym č.-p. dilleri* II 291, 3); por. też G. Jacob, Die türk. Volkslitteratur (Berlin 1901) 24.

čitetik-pitetik znaczenie to samo, co poprz. (*č.-p. ... konušałym* II 295, 19/20; *četetik-petetik ojnašałym* II 335, 19).

fis-kos niewyraźne, pomieszane głosy rozmowy (*bir jere topłanarak f.-k. sözleširler* I 4, 5/6).

fys-kos, tosamo, także tajemny szept (*damadłar bir birlerine f.-k.tan sōra pek güzel derler* I 189, 33/34).

hyk-myk jąkanie się z zakłopotania (*h.-m. demē bašładyłar* I 35, 8; *o-da h.-m. deje durur* I 128, 21; *o da h.-m. dersede* I 158, 7).

piš-pof wesołe okrzyki przy zabawie (*andan sōra p.-p. da p.-p. dejerek türkü całgy čyrmak ojnamakła ǯümbüš edüp vakitlerini gečirirlermiš* I 35, 16/17).

hoš-peš lub *χoš-peš* okrzyki powitalne (*onłar-da h.-p. deje görüštükten sōra* I 108, 30/31; *χ.-p. ten sōra* II, 73, 21), *hoš* wzgl. *χoš* należy do formułek powitalnych *χoš geldin, safa geldin*.

myšył-myšył równomierny oddech w spokojnym śnie (*biri birlerine saryłmyšłar m.-m. ujijorłar* I 315, 34/35).

öhö-öhö pokaszliwanie dla zwrócenia na siebie uwagi (*ö.-ö. deje öksürür* I 144, 19/20).

gir-gir odgłosy przy łykaniu (Kúnos, Türk. Volksmärchen aus Adakale II 370).

hepši-hepši kichanie raz po raz (*h.-h. deje aksyrmada ołsun* I 274, 32, por. *hepšuh japtym* II 23, 33 = kichnąłem).

B. G ł o s y z w i e r z ę c e.

ǯauł-ǯiuł szczebiot piskląt (*kuš jaurułary ǯ.-ǯ. ötüšürler* I 130, 2).

ǯavuł-ǯuvuł tosamo (*ā'ǯyn tepesinde ǯavuł-ǯuvuł bir takym kuš ötmelerini išidir* II 75, 21/22).

ǯivil-jouł tosamo w znaczeniu przenośnem, o człowieku (*dilim söjler ǯ.-j.* II 284, 22). Por. *čav-čav* gazouillement des oiseaux (Zenker), *ǯyv-ǯyv* gazouillement des petits oiseaux (Kélékian).

ǯivu-čivuǯak tosamo (*jauru kušłar gibi ǯ.-č.* II 275, 3).

mr-mr-nau mruczenie kota (*türkü söjler m.-m.-n. der* II 389, 7).

hav-mav szczekanie psa (*köpek h.-m. dejerek daha zijade jeri eseler* I 299, 34).

har-har warczenie psa (*bir köpek h.-h. deje bağa'ma sarylynğa* II 23, 29).

gydak-gydak gdakanie kur (II 372, 21).

vak-vak kwakanie żab (G. Jacob, Türkische Litteratur in Einzeldarstellungen I, Berlin 1900. 85).

C. Odgłosy różnych przedmiotów, szum wiatru, szemranie wody i t. p.

šakyr-šakyr brzęk targanych łańcuchów (*zinğirleri š.-š. čarpup kyrmak istedikleri ande* II 14, 5/6).

čatyr-čatyr to samo (*zinğirleri č.-č. kyrarak* ibid. v. 27).

čyngyr-čyngyr brzęk metalowych pierścieni u bramy pałacu (*kapunun halkałaryny č.-č. bir birine vururum* I 69, 31; I 70, 1).

šangyr-šungur dźwięk wysypywanych dukatów (*š.-š. ałtunłar dökülür* I 56, 19/20).

zyngyr-zyngyr huk trzęsienia ziemi (*her jer z.-z. sałłynarak* I 90/91, *zelzele ołur gibi jer z.-z. titremeye bašłar* Kúnos, Märchen aus Adakale 6, 14; *dā taš z.-z. sałłanyr* II 37, 32).

tangyr-tungur dźwięczenie dzwonków (*bir silkinir tongurdakłar öter, kyz t.-t. bir daha silkinüp...* I 144, 19).

ğingir-ğingir dzwonienie (Kúnos, Türkische Volksmärchen aus Adakale II 369).

tyngyr-myngyr odgłosy huśtanej kołyski (*bešīni t.-m. sałłarken* I 1, 2/3; 6, 9; 212, 9/10 etc.; także *tingir-mingir*, Kúnos, Türk. Volksmär. aus Adakale II 372).

takyr-takyr turkot jadących wozów (*arabałar t.-t.* II 144, Nr. 27).

pałdyr-küldür odgłos spadającego ciała (*bu juvarłana-juvarłana p.-k. bir sofaja düšer* I 30, 26/27; *kapujy braktȳ gibi p.-k. juvarłandykta* I 57, 33/34; II 223, Nr. 236, 3' teściowa zrzucona ze schodów).

güldür-güldür stuk płyty kamiennej (*taš jeniden kapanyr* I 192, 21).

katyr-kutur trzask suchego ciasta (*jufkałar k.-k. etmē bašłar* I 225, 27).

čytyr-čytyr tosamo (*jufkałar č.-č. ettikte* II 61, 66); naśladuje

również odgłos ptaka, dzióbiącego pożywienie, G. Jacob, Türk. Volkslitt. (Berlin 1901) 22 Anm. 1.

kyšt-pyšt tajemnicze szmery (*her jer k.-p. gibi ses verir* II 85, 21/22).

tykyr-mykyr odgłos kroków na schodach (*merdüvenden t.-m. inerken*).

čat-pat stukanie do drzwi (*kapuju č.-p. vurdukta* I, 271, 6).

čyt-pyt trzask orzechów laskowych, rozbijanych młotkiem (*bir čekič ałyr bašłar fyndykłary č.-p. kyrmā* I 33, 12/13).

pat-küt nasze „łupu-cupu" (*tokmakłar.. p.-k. temiz kel-ōłany döverler* I 60, 22/23).

tyk-tyk stukanie o siebie dwóch suchych melonów, zawieszonych na drzewie (*rüzgjardan ā'ǯda asyły ołan kabakłaryn t.-t. bir birine vurdūnu görünǯe* II 16, 12/13)[1].

takyr-tokur szelest sprawiany przez mysz (*syčan gelir t.-t.* II 369, 1; 383, 1).

takyr-tukur tosamo (II 174, Nr. 256).

čajyr-čajyr trzask ognia (*kendi atešile č.-č. jakar* II 41, 19; *č.-č. janmā bašłar* II 72, 20; *hemen bir ateš jakup onłary ičine atar, č.-č. jakar* II 78. 24/25; *uruspunun kyzyny č.-č. jaktyłar* II 216, Nr. 200; *ben jandym ǯajyr-ǯajyr* Rocznik oryent. I 352, 9. — We wszystkich przytoczonych wypadkach może mieć też *č.-č.* znaczenie 'doszczętnie'; por. R. VIII 42, 19 *bir kyłyǯ oinadarak č.-č. kyrmā bašłady*).

šarył-šarył szemranie strumyka lub źródła (*š.-š. sułar akar* I 26, 29/30).

širil-širil tosamo (*heč dormadan š.-š. aχarmyš*, Kúnos, Naszreddin Hodsa tréfái p. 38, Nr. 24, 2).

ča'ył-ča'ył tosamo (*č.-č. buz gibi su akar* II 28, 23).

harył-huruł szum wody, toczącej dużą skrzynię (*h.-h. sułar akijor* I 251, 31).

šybyr-šybyr szum rzęsistego deszczu (*šybyr-da šybyr janyr jaua*, Bálint p. 14, Nr. 52. 1).

---

[1]) W kazańsko-tatarskiej wersji opowiadania, z którego wzięto powyższy cytat, zły brat zawiesza na drzewie drewnianą pałkę: *šuł könnö bik jil ikän dej. šuł tukmakny jil šak-šak iteb ayačka bäreb toryan dej* (Bálint 45, 23/24) »w owym dniu był silny wiatr, ruszał on tą pałką tu i tam i uderzał (nią) nieustannie w drzewo«. *šäk-šak* odgłos (czy ruch?) międlnicy ibid. 5, *jomak* Nr. 2).

gyǯyr-myǯyr szum drzewa podczas wiatru (*bir ā'ǯ rüzgjar vurdukča g.-m. eder* I 56. 16—18).

Wykaz powyższy nie jest bynajmniej kompletny, nie wciągnąłem weń rozmyślnie całego szeregu wyrażeń dźwiękonaśladowczych, w które obfitują zagadki ludowe, jak *hor hor* (OT II 143, Nr. 17; 152 Nr. 92). *tin-tin* (ibid. Nr. 42 i 63; por. *tin tin tini tini tin* p. 275, 1), *jysa jysa* (Nr. 95), *ps ps ts ts* (Nr. 97) i t. p., jak również reduplikowanych wyrażeń mowy dziecięcej, których ciekawe przykłady znajdujemy w utworze II 374—375, Nr. 19 u Kúnos'a.

Wszystkie dotychczas wymienione kategorje powtórzeń są niezmiernie rozpowszechnione. Teksty ludowe roją się od nich formalnie, a im styl jest prostszy i swobodniejszy, tem ich jest więcej. Dla przykładu przytoczę początek opowiadania Nr. 88 u Kúnos'a (OT II 79).

b i r v a r m y š b i r j o k m u š vaktīle bir k o ǯ a k a r y birde o'ułłary varmyš, bunłar ne pek zengin ne-de o kadar fukara dejllermiš amma bu o'ułłary her gün a v a k u š a gitmek gibi k y r d a b a j y r d a gezmeji kendisine adet edinüp her gün e v d e k ö j d e durmajup ö t e d e b e r i d e k y r d a b a j y r d a gezermiš.

W związku z omawianemi faktami wypada zwrócić uwagę, jak chętnie posługuje się styl ludowy identycznemi formami gramatycznemi, kładąc je nieraz kilka razy po sobie w najbliższem sąsiedztwie. Takie formy oczywiście rymują. Pod tym względem jest język literacki daleko wybredniejszy; zamiast zestawiać krótkie i proste zdania z powtórzeniem tych samych form czasownikowych, łączy on je, przy użyciu najrozmaitszych konstrukcyj partycypjalnych i gerundjalnych, w długie, trudne do rozwikłania okresy. Niewątpliwie środki potemu istniały już dawno w zasobie form tureckich, ale nie zostały tak dalece rozwinięte ani w stylu ludowym ani nawet w stylu literackim najdawniejszych okresów piśmiennictwa. Wystarczy wziąć dowolny ustęp z kronik najstarszego dziejopisa osmańskiego Ašyk Paša Zade, by się przekonać o prostocie jego składni, tak żywo przypominającej styl opowiadań ludowych, zwłaszcza z Azji Mniejszej [1]), a tak dalekiej od powikłanego stylu klasycznego epok późniejszych. Jako przykład typowego stylu ludowego, z charakterystycznemi krótkiemi zdaniami i powtarzaniem

[1]) Podobieństwo to potęgują jeszcze liczne formy archaiczne, które odnajdujemy we współczesnych dialektach anatolskich.

po kilka razy tejsamej formy gramatycznej, niechaj posłuży następujące, dowolnie wyrwane zdanie (OT I 37, 4—6):

koǯa kary bir šej söjlemejüp gider, bir testi ałyr, jine češmeje gelir, ōłan-da jine bir taš atar, testiji kyrar, koǯa kary gider..., w dosłownym przekładzie: „staruszka, nie mówiąc nic, odchodzi, bierze (inny) dzbanek, przychodzi znów do źródła, a chłopiec znów rzuca kamieniem, tłucze dzbanek, staruszka odchodzi"...

Dla porównania jedno zdanie z „kroniki rodu Osmana", wymienionego powyżej dziejopisa [1]):

Osman γazy nyjaz etdi ve-bir lahza ayłady, ujku γalib ołdu, jatdy, ujudu, gördü-kim kendüleriŋ arasynda bir aziz šejχ vardy χajli kerameti zahir ołmušdy ve-ǯami χałkyŋ mütemedi idi.

„Osman Zdobywca modlił się i przez chwilę płakał; zmorzył go sen, położył się, zasnął; widział (we śnie), że pośród nich był pewien czcigodny starzec; zdziałał on wiele cudów i był zaufanym całego ludu".

W obu cytowanych zdaniach powtarza się kilkakrotnie tasama forma gramatyczna (3. os. sg. aoristi wzgl. praeteriti), nie wywołując u autora najmniejszej chęci przerwania tego monotonnego szeregu jednako zakończonych wyrazów.

Najlepszy dowód, że dla tureckiego ucha nie są takie zjawiska dźwiękowe w żadnym razie niemiłe. Przeciwnie, na podstawie zebranego materjału możemy orzec, że nawet bardzo pierwotne formy alliteracji i rymu uchodzą w poczuciu estetycznem Turków za wartość pozytywną.

ROZDZIAŁ III.

1. Poezja ludowa Turków osmańskich.

Literatura. Główne rodzaje pieśni. Znaczenie tradycji.

Jak już zaznaczono w rozdziale wstępnym, nasze badania porównawcze form tureckich opieramy na czterech obszarach próbnych: osmańskim, kazańsko-tatarskim, wschodnio-turkiestańskim i ałtajskim. Rozdział niniejszy i następne zajmą się analizą form poetyc-

---

[1]) Wydanie stambulskie z r. 1332, str. 6.

kich z tych czterech obszarów i omówią szczegółowo wszystkie sprawy, związane z budową rytmiczną, stroficzną, rymem i alliteracją.

Zaczynamy od poezji ludowej Turków osmańskich, ponieważ rozporządzamy tu materjałami daleko bogatszemi i wszechstronniejszemi niż w którymkolwiek innym dziale poezji ludowej tureckiej i ponieważ zagadnienie istoty form osmańskich stanowiło punkt wyjścia całej tej pracy.

Przeważną część materjału, na którym możemy się oprzeć, zawdzięczamy badaczowi węgierskiemu I. Kúnos'owi. Większe i mniejsze zbiory poematów ludowych mieszczą się w następujących jego publikacjach:

1. Türkische Volkslieder, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes II (1888) 319—324, III (1889) 69—76, IV (1890) 35—42.

2. Oszmán-török népköltési gyűjtemény II, Budapest 1889.

3. Nyelvtudományi közlemények XXII, Budapest 1890—92, p. 275 i nast.

4. Kisázsiai török nyelvjárások, Budapest 1896.

5. Kisázsia török dialektusairól, Budapest 1896.

6. Chansons populaires turques. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft LIII (1899) 233—255.

7. Mundarten der Osmanen = Образцы народной литературы тюркскихъ племенъ изданные В. Радловымъ, VIII, St. Petersburg 1899.

8. Chrestomathia Turcica, Budapest 1899.

9. Ianua linguae ottomanicae. Budapest 1905.

10. Ada-Kalei török népdalok, Budapest 1906.

Prócz tego posiadamy znaczną ilość zapisek innych autorów:

11. В. А. Максимовъ, Опытъ изслѣдованія тюркскихъ діалектовъ въ Худавендгярѣ и Караманіи, Petersburg 1867.

12. A. Alric, Fragments de poésie turque populaire, Journal Asiatique, VIII série, tome 14, 1889, juillet-août, 143—192.

13. M. Bittner, Türkische Volkslieder nach Aufzeichnungen von Schahen Efendi Alan, Wiener Zeitschrift für die Kunde d. Morgenlandes X (1896) 41—54, XI (1897) 357—373.

14. E. Littmann, Türkische Volkslieder aus Kleinasien, Zeitschr. d. Deutsch. Morgenl. Gesellschaft LIII (1899) 351—363.

15. В. Писаревъ, Нѣсколько словъ о требизондскомъ діалектѣ, Записки восточнаго отдѣленія Имп. Русскаго Археологическаго Общества XIII (1901) 173—201.

16. Б. В. Миллеръ, Турецкія народныя пѣсни, Этнографическое Обозрѣніе III (1903) 113—155, drukowane też, z wstępem Krymskiego, jako XVII zeszyt prac Łazarewskiego Instytutu (Труды по востоковѣдѣнію), Moskwa 1903.

17. F. v. Luschan, Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien, Zeitschrift für Ethnologie XXXVI (1904) 177—202.

18. E. Littmann, Tschakydschy, ein türkischer Räuberhauptmann der Gegenwart, Berlin 1915.

19. T. Kowalski, Piosenki ludowe anatolskie o rozbójniku Czakydżym. Rocznik Oryentalistyczny I 334—355. Kraków 1916—1918.

Spostrzeżenia swoje opieram przedewszystkiem na wielkim zbiorze Kúnos'a, wymienionym w powyższym spisie na drugiem miejscu, oraz na własnym, dotychczas niewydanym zbiorze kilkuset pieśni rumelijskich i anatolskich.

Główne rodzaje poezji ludowej osmańskiej stanowią: samoistne czterowiersze, znane w Stambule pod nazwą *mani*[1]) i dłuższe pieśni, zwane *türkü*, złożone zazwyczaj z trój- lub czterowierszowych strof z refrenem *(bāγyrma)* lub bez refrenu.

Mani śpiewa dziewczyna do chłopca i naodwrót, stąd treść ich porusza się w kole tematów miłosnych, traktowanych bądźto sentymentalnie, bądź też z zabarwieniem humorystycznem. Zresztą, tak jak dziewczynie, mogą być te krótkie piosenki poświęcone pamięci bohatera, a mamy też przykłady czterowierszy satyrycznych. Mani śpiewają przy zabawie w zimowe wieczory, przy różnych uroczystościach, na weselu[2]), a zwłaszcza w święto Hidreliz (dzień św. Jerzego, 23. kwietnia, uważany za początek lata); przyczem dziewczęta używają ich do celów wróżebnych[3]). Śpiewają je też męż-

[1]) Z arabskiego *ma'nā* 'sens, znaczenie, myśl'. W formie *māna* spotykamy ten wyraz w zdaniu (OT II 72, 21—22) *güllerin güzellīni sejr ederek her birine bir türlü māna verir* »podziwiając piękność róż, na każdą z nich śpiewał inną piosenkę«. Poza Stambułem jest nazwa *mani* mniej znana; żołnierze z różnych stron Turcji, których o to pytałem, nazywali luźne czterowiersze, tak jak i dłuższe pieśni, *türkü*.

[2]) Por. OT I 291, 4—6, *eline bir saz ałarak dün hałkynyn ičine gider, onłar da bir čałgyžy daha geldi deje bunu janłaryna ałyrłar, ōłan-da güzel türkü söjlemesini bildīnden herkes bunun söjledī türkü dinlerler.*

[3]) Por. OT II, XXXIII; R VIII, XXII; G. Jacob, Die türkische Volkslitteratur (Berlin 1901) 23.

czyźni w publicznych kawiarniach [1]), oraz zawodowi wędrowni pieśniarze, zwani ašikami [2]). Pozatem przybierają często piosenki żołnierskie formę czterowierszy.

Tak jak w poezji innych ludów tureckich, łączą się często czterowiersze o pokrewnej treści w dłuższe pieśni, nie przestając mimo to nieraz wieść samodzielnego żywota, każdy dla siebie z osobna. Tak np. niektóre z pięciu czterowierszowych zwrotek pieśni Nr. 6 w zbiorze Kúnos'a (OT II 256/7), odnajdujemy pośród znanych mani (1. zwrotka = mani Nr. 8, 2. zwr. = mani Nr. 199, 5. zwr. = mani Nr. 358; dwie pozostałe zwrotki, 3. i 4., noszą też cechy samodzielnych piosenek). Większa ilość czterowierszy, odnoszących się do jednego i tego samego zdarzenia, czy też do postaci tego samego bohatera, może sprawiać wrażenie cyklu historycznego. Takim jest np. cykl o popularnym rozbójniku małoazjatyckim Czakydży, którego próby podałem w Roczniku Oryentalistycznym.

Türkü dzieli Kúnos na cztery grupy: pieśni miłosne, pieśni żołnierskie, pieśni *bekči*'ch (stróżów nocnych) i rozmaite. Oczywiście nie jest to podział ścisły, bo nie odpowiada mu żadna wybitna różnica ani w treści ani w formie. Co do treści tych różnych grup, muszę odesłać do wywodów Kúnos'a we wstępach do jego wielkich zbiorów. My zajmiemy się w dalszym ciągu tylko ich formą, którą Kúnos traktuje bardzo pobieżnie.

Osobną klasę stanowią pieśni, wchodzące w skład długich opowiadań prozaicznych o treści bohaterskiej lub miłosnej, jak znana opowieść o Kör Oγłu, Šah Ismail, Ašik Garib, Ašik Kerem i t. p. Noszą one już bardzo wyraźne ślady obcych wpływów, zupełnie tu zrozumiałych, ponieważ i same powieści, w których skład te pieśni wchodzą, są po większej części nietureckie.

Jak cały folklor osmański, tak i poezja ludowa tkwi swemi korzeniami niewątpliwie w podłożu wspólnem niegdyś wszystkim ludom tureckim w ich praojczyźnie między Ałtajem a jeziorem Bajkalskiem. Niewielka horda koczowniczych Turków, zwanych później osmańskimi, która w pierwszej połowie XIII wieku opuściła pod naciskiem Mongołów Chorasan, by pod wodzą Sulejmana, dziadka sła-

[1]) OT II 41, 20—22 *kāveje gelüp gidenler... türkü mani söjlemekten bir an geri kałmazłar.*

[2]) OT II 56, 12—14 *elinde sazy pešinde tazy bir ašik perišan gibi gjoja geze geze oraja düšüp gelmišǯesine bir takym türkü mani söjlejüp saz čałarak šahyn janyna varyr.*

wnego Osmana, założyciela dynastji osmańskiej, szukać sobie nowych siedzib na Zachodzie, przyniosła ze sobą do Azji Mniejszej, oprócz innego dobytku, właściwego koczownikom, z pewnością także pewien zasób folkloru, którego kontynuacją jest dzisiejsza literatura ludowa. Że cechy rodzime tego folkloru nie zatarły się, pomimo oddziaływania liczebnie silniejszego, obcego środowiska, należy przypisać tej okoliczności, że warstwa osmańska nasunęła się na grunt poczęści już sturczony przez poprzednią warstwę seldżucką.

Dalecy jesteśmy jeszcze dziś od tego, by móc wykazać w folklorze osmańskim szczegółowo pierwotne jądro i wszystkie późniejsze warstwy i wpływy, a więc w pierwszym rzędzie wpływ persko-arabski i ewentualnie wpływy ościennych, niemuzułmańskich ludów, Ormian, Greków, Słowian i ludów kaukaskich. Porównywając jednak utwory osmańskie z odpowiedniemi utworami innych, odległych ludów tureckich, widzimy odrazu, że jednoczy je bliskie pokrewieństwo co do treści i formy. Fakt ten wyda nam się naturalnym, jeśli zważymy, że dzisiejszy folklor osmański nie jest bynajmniej wytworem ostatnich generacyj. Kto tylko zajmował się kiedy poważnie badaniami folklorystycznemi, wie, jak uporczywą trwałością odznaczają się nieraz nawet z pozoru najbłahsze utwory ludowe, którym ktoś zdala od tych badań stojący przypisałby bez wahania efemeryczny żywot i znaczenie. Krótkie przysłowie, niepozorna zagadka, drobny wątek baśni czy pieśni ludowej, żyją nieraz setki i tysiące lat, bardzo często już od dawna niezrozumiałe dla współczesnych. „Twórczość“ ludowa ogranicza się po największej części do zespalania w coraz nowe związki dawnych, przez tradycję uświęconych wątków. Doświadczenie każe odróżniać całe, gotowe pieśni od ich cząstek składowych. Kiedy pieśni, jako zgrupowania pewnych wątków, idą szybko w zapomnienie, to same wątki nie giną, ale odżywają w coraz to nowych pieśniach. Ilość tradycyjnych motywów jest bez porównania mniejsza niż ich kombinacyj, jakiemi są gotowe pieśni. Przy skrupulatnych badaniach i odpowiednio bogatym materjale porównawczym nie trudno wykazać składowe wątki niejednej współczesnej pieśni ludowej, szczegół po szczególe, w pieśniach dawniejszych. Stąd najaktualniejsza i najmłodsza pieśń, ułożona pod świeżem wrażeniem jakiegoś wypadku z ostatnich dni, może się składać w istocie z samych prastarych motywów. Improwizator ludowy nie ogranicza się jednak tylko do samego dobierania i grupowania gotowych motywów, ale je także

nagina nieznacznie do nowych potrzeb, godząc w ten sposób tradycję z chwilą bieżącą. Moc suggestywna tradycji jest jednak ogromna i odnosi bardzo często zwycięstwo nad naoczną rzeczywistością. Nawet wtedy, kiedy poeta ludowy chce opisać w pieśni to, co ma akurat przed oczyma, ulega on silniej nasuwającym mu się na myśl szczegółom dawnych opisów niż własnej autopsji. Niech mi będzie wolno poprzeć to twierdzenie przynajmniej jednym konkretnym przykładem.

Pośród rannych żołnierzy tureckich, których wielka wojna zagnała do Krakowa, był pewien szeregowiec imieniem Ročko Hasan oγłu Ali, pochodzący z Macedonji, obdarzony niepoślednim talentem do poezji i muzyki i umiejący dziesiątki pieśni ludowych na pamięć. Po blisko rocznym pobycie w naszem mieście, gdzie się czuł bardzo dobrze, ułożył on poemat na cześć Krakowa, w którym znajduje się następująca zwrotka:

Krakof šehri dedikleri bir uli šehir dir,
Krakof šehri dedikleri dag dir meše dir,
ičinde oturan beg dir paša dir.

„Miasto zwane Krakowem jest wielkiem miastem, miasto zwane Krakowem to góry i dębiny, jego mieszkańcy to bejowie i paszowie".

A więc na nic nie zdała się w tym wypadku autopsja i dokładna znajomość Krakowa. Dawne tradycje zwyciężyły w pieśni i Kraków pokrył się górami i dębiną, a jego mieszkańcy awansowali na bejów i paszów, dlatego tylko, że kiedyś tam wędrowny śpiewak anatolski uczcił w pieśni podobnemi słowami Tebriz w dalekiej Persji. Słów tej pieśni używali później żołnierze tureccy w odniesieniu do różnych miast, które spotykali na swych dalekich wyprawach, jak Plewna i Algier, aż nareszcie skojarzono je z Krakowem [1]).

---

[1]) Patrz R VIII 60, Nr. 5, strofa 2 (*Ašik-Garib türküleri*):
Tebrizin janłary dā-dyr meše-dir,
ičinde oturan bei-dir paša-dir,
sekiz bin mahalle dört bin köše-dir,
čaršusu pazary jołu Tibrizin.
Dookoła Tebrizu są góry i dąbrowy,
jego mieszkańcy to bejowie i paszowie,
ma on ośm tysięcy dzielnic, cztery tysiące zaułków.
O place, bazary i drogi Tebrizu!

Trudno przypuszczać, by i ta pieśń miała być pierwotna; jest ona prawdopodobnie wzorowana na jeszcze dawniejszej pieśni tego typu.

Pieśni podlegają bezustannym zmianom. Nawet u tego samego śpiewaka bywa tekst pieśni przy każdej recytacji nieco różny. A cóż tu dopiero mówić o pieśni, wygłaszanej przez ludzi z różnych okolic! Stąd nasze zapisy są albo mniej lub więcej wiernemi kopjami jednorazowego dyktatu, który się w tej samej formie już więcej nie powtórzy, albo uogólnieniami. Ten stan rzeczy trzeba mieć bezustannie na względzie przy badaniach formy. Niema prawie pieśni bez jakichś usterek formalnych. Rzeczywistość jest więc nieregularna, a nasze reguły, dotyczące budowy formalnej, mają jedynie wartość abstrakcji, do której rzeczywistość zbliża się mniej lub więcej, rzadko tylko osiągając z nią zgodę zupełną.

2. **Budowa rytmiczna pieśni osmańskich.**

Uwagi ogólne. Przycisk w osmańskim. Tekst pieśni a melodja.

W badaniach budowy rytmicznej poematów tureckich jesteśmy bardzo ograniczeni jakością materjału, na którym musimy się oprzeć. Rytm należałoby badać na podstawie żywego słowa, a nie martwych tekstów i to w dodatku wykazujących na całej linji tak kardynalną wadę, jak brak oznaczania przycisków. Jakichś bliższych danych o sposobie rytmizacji przy recytacji lub śpiewie nie znajdujemy w literaturze prawie całkiem. Teksty zbierano najczęściej jako próbki języka, troszcząc się głównie o dokładny zapis form, już znacznie mniej o ścisłość fonetyczną, a o szczegółach budowy rytmicznej zapominano całkiem. Lud nie zdaje sobie sprawy z rytmicznej budowy swych pieśni, a popełnianych uchybień nie zauważa. Wyjątki w tym względzie należą do rzadkości. W dodatku teksty naszych zapisów są przeważnie popsute przez odtwórców, tak że trzeba brać zawsze znaczniejszą ilość przykładów, by dojść do ujęcia reguły. Zapisów z równoczesnem uwzględnieniem melodji mamy bardzo mało [1]). Zdawałoby się, że analiza ich przez znawców muzyki ludowej mogłaby przyczynić się w wysokim stopniu do rozświetlenia budowy rytmicznej samych tekstów, ale niestety opinja fachowców nie uprawnia do zbyt wielkich nadziei. Oto co pisze B. Fabó z okazji zbiorów

Por. też w sławnej *Plevne türküsü: Plevne dedikleri küčük kasaba* (OT II 349 i ZDMG 53 Chansons popul. turques Nr. 17) i o Algierze: *ǯezairin jüýsek ołur evleri, ičinde oturan aya beyleri* (G 76 Nr. 42), *ǯezaïrin üs jany yara daydyr qačyłmaz* (G 74 Nr. 39) etc.

[1]) Zestawienie literatury znajdzie czytelnik poniżej w ustępie 8.

Luschana i Millera[1]): „*Gleich bei der ersten Durchsicht der Lieder kommt es auffallend vor, dass die Töne der Melodie und deren Rhytmus sich ganz und gar nicht nach den Versen richtet, besonders nicht nach der Zahl der Wortsilben. Von jener gebieterischen Congruenz der Zahl der musikalischen Töne und der Wortsilben, wie sie z. B. die magyarischen Volkslieder besitzen, haben die türkischen Volkslieder nur sehr wenig; sie singen auf eine einzige Wortsilbe am häufigsten zwei, aber oft eine ganze Reihe von Tönen. Wahrscheinlich stammt diese willkürliche Gesangsmanier von der arabisch-persischen Musik und ist auf die rein turanischen Rhytmen der Türken nach und nach übergangen*“ [2]).

Trudno mi ocenić stanowczo, o ile rytmizacja, którą przyjmuje Korsz w swem studjum p. t. ‚Древнѣйшій народный стихъ турецкихъ племенъ dla różnych rodzajów wiersza, odpowiada rzeczywistości, a nie jakiemuś urojonemu schematowi. Korsz zna bądź co bądź dobrze swój przedmiot i stykał się bezpośrednio z odnośnemi ludami. Powołuje się przytem na żywe poczucie rytmu pieśni tureckich, którego zdaje się być pewien do tego stopnia, że wie rzekomo zawsze, jakby śpiewak turecki dany tekst rytmizował. A jednak metoda Korsza budzi poważne wątpliwości. Za podstawę rytmu przyjmuje on nie tylko różnice w sile zgłosek, ale i rzekomy iloczas. W związku z tem zaopatruje każdą zgłoskę przytaczanych pieśni nie tylko w znaki akcentu dynamicznego, ale także w znaki długości i krótkości. Że jednak w językach tureckich niema stałej oboczności zgłosek długich i krótkich, ma to rozróżnianie Korsza charakter zupełnej dowolności. Zgłoski o tejsamej naturze uważa on raz za długie, drugi raz za krótkie, w miarę jak mu to potrzebne. Wiersze pieśni dzieli na takty muzyczne, których granice niemal z reguły nie schodzą się z granicami wierszy ani ze stałemi średniówkami. Jeszcze większe wątpliwości muszą się nasuwać, ilekroć Korsz wtłacza przemocą wiersze zbyt długie lub zbyt krótkie w swe rytmiczne szablony, przyjmując w pierwszym wypadku —

---

[1]) Keleti Szemle VII (1906) 122.

[2]) W zgodzie z tem powiadają dwaj kompetentni autorowie O. Abraham i E. v. Hornbostel (Ueber die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft, Zeitschr. f. Ethn. 36 [1904] 223): „*Ein merkwürdiges Verhältnis scheint bei türkischen und arabischen Liedern zwischen Text und Musik zu bestehen. Der Rhythmus der Melodie nimmt anscheinend auf das Metrum der Dichtung keine Rücksicht*“.

niestety zbyt często — „ускоренiе выговора", pozwalające dwie zgłoski, bez względu na ich jakość, traktować jak jedną, zaś w drugim wypadku, korzystając z fikcyjnych pauz, równoważących brakujące zgłoski. Mojem zdaniem metoda taka nie posuwa bynajmniej naprzód zagadnienia rytmicznej budowy pieśni tureckich.

Daleko pewniejsze wyniki można osiągnąć, trzymając się ściśle tekstów i uwzględniając w nich tylko to, co się da niewątpliwie stwierdzić. Otóż na podstawie tekstów możemy badać ilość zgłosek w wierszach, miejsce i ilość średniówek, wreszcie, z mniejszem lub większem prawdopodobieństwem, rozkład akcentów.

Niestety, akcent turecki jest jeszcze mało zbadany. Wszystko, co dotychczas o nim wiadomo, streszcza się w następującem zdaniu: w wyrazach pada akcent z reguły na zgłoskę ostatnią, z wyjątkiem ściśle określonych wypadków, w których ostatnią zgłoskę stanowią pewne nieakcentowane sufiksy. Prócz tego akcentu tradycyjnego istnieje jeszcze dość wybitny, silniejszy w poezji niż w prozie, akcent rytmiczny, dzięki któremu wyrazy tworzą szeregi zgłosek naprzemian słabszych i silniejszych, przyczem regulatorem jest z zasady zgłoska ostatnia. Tak więc wyrazy trójzgłoskowe mają dwie zgłoski mocne, rozłożone według wzoru —́ — —́, gdzie jednak zgłoska ostatnia jest mocniejsza niż pierwsza; wyrazy czterozgłoskowe również dwie, a to — —́ — —́, wyrazy pięcio- i sześciozgłoskowe po trzy —́ — —́ — —́ i — —́ — —́ — —́ i t. d. Radłow zauważa[1]), że zgłoska pienna, a więc z reguły pierwsza zgłoska wyrazu, wyróżnia się, obok ostatniej, silniejszym przyciskiem. Nie mogę stwierdzić, o ile uwaga ta jest słuszna odnośnie do innych języków tureckich; w os-

[1]) Phonetik der nördl. Türksprachen § 136. Najciekawsze, że w ustępie, poświęconym rytmowi pieśni ałtajskich (Zeitschr. f. Völkerpsych. IV 93—95) nie wspomina Radłow ani słowem o tym rzekomym przycisku na zgłosce piennej. O akcencie pobocznym na zgłosce piennej mówi też G. Weil w swej Grammatik der Osmanisch-türkischen Sprache (Berlin 1917) § 3, formułując zasadę w następujących słowach: „*Jedes mit Endungen versehene Wort hat im Türkischen neben dem Huptton auf der letzten noch einen Nebenton auf der Stammsilbe*". Niestety, przytoczone przykłady *aˌdamłaˈra* i *tiˌatroˈja* są obcego pochodzenia, tak że nie można wiedzieć, jak sobie Weil wyobraża akcent takich rdzennie tureckich słów, jak np. *atłarymyz*, a więc czy *ˌatłaryˈmyz*, czy też *atˌłaryˈmyz*. Przycisk poboczny w *adamłara* i *tiatroja*, zgodny z podanym przezemnie rytmem wyrazów czterozgłoskowych, tłumaczę sobie jako przycisk rytmiczny.

mańskim jednak, nawet gdyby było takie wyróżnianie zgłoski piennej, musiałoby się zatrzeć w wyrazach o parzystej liczbie zgłosek, z powodu przeważającego (przynajmniej w poezji) akcentu rytmicznego. Istotnie, o ile tylko mogłem stwierdzić, w wyrazach czterozgłoskowych jak *atłarymy* mamy przy recytacji poematów rozmieszczenie przycisków — ´ — ´, a nie ´ — — ´, jakby musiało być według Radłowa [1]). Stosownie do tego schematycznego rozmieszczenia przycisków obserwujemy w wierszach osmańskich i, jak się zdaje, wogóle tureckich, jedynie rytm jambiczny i trocheiczny. Monotonję tak jednostajnego rytmu łagodzi okoliczność, że akcent dynamiczny jest wogóle mało wybitny i falowanie natężenia siły wymowy od zgłoski do zgłoski bardzo łagodne. W związku z tem zdaje się pozostawać łatwość przemieszczenia przycisków ze względów rytmicznych. Najczęściej możemy to obserwować w stosunku do jednozgłoskowych enklityk, które w poezji otrzymują nierzadko przycisk główny, wskutek czego następuje w całej grupie akcentowej przemieszczenie przycisków o jedną zgłoskę ku końcowi grupy. Zwłaszcza trójzgłoskowe wyrazy typu — ´ —, np. *gidemem*, ulegają pod względem umiejscowienia przycisków często analogji normalnego typu ´ — ´.

Jakkolwiek więc, nie chcąc tracić gruntu pod nogami, musimy się w dalszych badaniach oprzeć na zasadzie, naogół słusznej, że przycisk cząstek rytmicznych wiersza jest zgodny z przyciskiem wyrazowym, czyli że wiersz przeczytany z uwydatnieniem normalnych przycisków, tak jak proza, powinien ujawnić swą rytmiczną

[1]) Bardzo ważnym wskaźnikiem umiejscowienia przycisku są zmiany fonetyczne, przezeń spowodowane. Jak wiadomo, zgłoski otwarte słabe, w otoczeniu dwóch zgłosek mocniejszych, ulegają niekiedy redukcji. Tak np. *ˌoraˈda* ⇛ *orˈda*, *ˌpadiˈša* ⇛ *padˈša*, *ˌejiˈlik* ⇛ *ejˈlik*, *ˈpek eˌji* ⇛ *ˈpeki*, i t. p. Otóż jeśli spotykamy ściągnięcie *jokarda* powstałe z *jokaryda*, to oczywiście jest ono tylko zrozumiałe przy akcencie pierwotnym *joˌkaryˈda*, zgodnym z zakładanym przez nas rytmem wyrazów czterozgłoskowych.

Nawet w formach, w których dziś ustalił się tradycyjny przycisk na przedostatniej, jak w azerbajdżańskim *utaˈnaram*, musiało kiedyś być inaczej, jeśli mogła się z tego rozwinąć forma ściągnięta *uˈtannam*, zrozumiała tylko jako *uˈtanaˌram* ⇛ *uˈtanram* ⇛ *uˈtannam*. Por. K. Foy, Azerbajǧanische Studien mit einer Charakteristik des Südtürkischen (Mitteilungen d. Seminars für orient. Spr. zu Berlin) VI (1903) 186, który tę formę tłumaczy mechanicznie jako wypadnięcie akcentowanego *a* między *n* i *r*.

budowę, to jednak nie możemy zamykać oczu na odstępstwa od tej zasady, spowodowane wspomnianą łatwością przemieszczenia przycisków. Stwierdzenie ich w każdym wypadku utrudnia niezmiernie brak oznaczenia przycisków w naszych tekstach.

Zauważono wreszcie, że rozmieszczenie przycisków w śpiewie bywa niekiedy zgoła odmienne niż w mowie zwyczajnej. Tak np. wiersz [1])

üsküdara gider iken bir mendil bułdum

ma w zwyczajnej mowie rytm — / — / — / — / | / — / — /, zaś w śpiewie / — / — /, — / — | / — / — /. A że przecież wszystkie teksty pieśni są przeznaczone do śpiewu, może powstać wątpliwość, czy wogóle analiza normalnych przycisków przyczynia się w czemkolwiek do rozświetlenia budowy rytmicznej. Otóż musimy najpierw zauważyć, że taką niezgodność między rytmem mowy a śpiewu zaobserwowano tylko w pieśniach osmańskich, gdzie ona tłumaczy się dostatecznie tem, że słowa pieśni podstawiono wtórnie pod melodje obce, perskie i arabskie, nie mające pierwotnie z tekstem tureckim nic wspólnego. Ten wpływ muzyki obcej sprawił całkowity zamęt w pojęciach rytmicznych, utrudniając nam niezmiernie orjentację. Jednakowoż zdanie sobie sprawy z tego stanu rzeczy każe nam tembardziej rozpatrywać teksty w ich normalnej rytmizacji, zgodnej z prawidłami akcentowemi języka, choć nieraz niezgodnej z rytmem narzuconych im melodyj. Jedynie na tej drodze możemy dotrzeć do rdzennie tureckich zasad budowy rytmicznej. Warto wreszcie zwrócić uwagę, że prawdziwych tureckich melodyj jeszcze nie zapisano nigdzie; wszystkie dotychczasowe spostrzeżenia opierają się na produkcjach Ormian [2]), co oczywiście bardzo obniża ich wartość naukową, o ile chodzi o poznanie stosunków rdzennie tureckich.

Po tych ogólnych uwagach możemy już przystąpić do rozbioru rytmu poszczególnych form. Oznaczając rozkład przycisków, nie odróżniam przycisków mocniejszych od słabszych. Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam, że kreseczka pozioma oznacza wo-

---

[1]) Abraham i v. Hornbostel op. c. (Zeitschrift für Ethnologie XXXVI [1904], 223).

[2]) Dotyczy to zarówno zapisów Luschana jak i Millera. Informatorem pierwszego był młody Ormianin z Aintab, imieniem Avedis, drugiego zawodowy muzykant z Konstantynopola, Petrosianc. Tylko jedną pieśń podaje Luschan z ust muzułmanina Alego z Maraš.

góle zgłoskę, bez względu na jej jakość, a więc bynajmniej nie jest znakiem zgłoski długiej.

3. Budowa rytmiczna t. zw. mani.

Mani są to czterowiersze rytmiczne i rymowane. Wiersze ich liczą prawie bez wyjątku po siedm zgłosek. Rozróżniamy trzy typy siedmiozgłoskowca, biorąc pod uwagę umiejscowienie średniówki i związany z tem rozkład przycisków.

I. Typ 4—3 — —́ — —́ | —́ — —́.

Przykłady: *jare gönül bäładym* (210, 1)[1]), *elmas jüzük parmakta* (156, 1), *jemenimin učłary* (227, 1) i t. p.

Zachodzi pytanie, czy w wierszach jak *ješil ipek bükerim* (214, 1), *ben bir avuǯ bułgurum* (91, 1), *jeni aška düšmüšüm* (92, 4) mamy zakładać taki sam rozkład przycisków, czy też inny — —́ — —́ | — —́ —, zgodny z normalnym akcentem form *bükerim, bułgurum, düšmüšüm?* Mojem zdaniem trzeba się zgodzić na pierwszą możliwość i przyjąć raczej przemieszczenie akcentu pod wpływem przeważającej większości wypadków, w których trójzgłoskowa cząstka końcowa ma rytm —́ — —́. Widzimy bowiem, że oba rodzaje wiersza są uważane w praktyce za zupełnie równorzędne; mamy więc *ałtyn tasta jourdum*, a tuż po tem *gam ičinde bo'ułdum* (33, 1 i 2); najlepszy dowód, że *jourdum* należy w wierszu akcentować —́ — —́.

II. Typ 3—4 —́ — —́ | — —́ — —́ (odwrotność poprzedniego).

Przykłady: *a benim bašy šałłym* (1, 1), *baχčeje kuzu girdi* (55, 1), *elmajy pyčakładym* (154, 1) i t. p.

Tu też musimy przyjąć, z tego samego powodu co poprzednio, przemieszczenie akcentu, w wypadkach jak *dáłary dołašałym* (1, 2), *ǯanym ał ešim ałma* (31, 4) i t. p. A więc *ešim ałma* — —́ — —́, analogicznie z normalnym typem, a nie — —́ —́ —.

III. Typ (najrzadszy) 2—(3—2) — —́ || —́ — —́ | — —́ lub 2—5 — —́ | —́ — —́ — —́.

Przykład: *kimse jazamaz derdim* (5, 4), *jazyn ajyrdy felek* (40, 4), *käve jemenden gelir* (280, 1), *sürsem memelerine* (201, 4) i t. d.

Zestawiwszy razem te trzy typy, widzimy, że mają one jednaką ilość zgłosek mocniejszych, mianowicie cztery, na trzy zgłoski słabe. W pierwszym i trzecim typie spotykamy charakterystyczną

[1]) Liczby podają numer i wiersz »mani« w zbiorze Kúnos'a, OT II.

dla rytmiki tureckiej cechę, bezpośredni zbieg dwóch zgłosek mocnych, rozdzielonych średniówką.

W mani występują wiersze bądźto tego samego typu, bądź też różnych typów. Najczęstsze są zwrotki jednorodne z czterokrotnie powtórzonym siedmiozgłoskowcem typu 4—3, np. Nr. 134:

dere boju gidemem,	(Oto) brzeg rzeki, nie mogę iść (dalej),
jedi deve güdemem;	nie mogę strzec siedmiu wielbłądów;
ček deveǯi deveni	prowadź sobie wielbłądniku swe wielbłądy,
ben jarymsyz gidemem.	ja bez kochanki iść nie mogę.

Inne przykłady: Nr. 7, 16, 19 (gdzie oczywiście czytać należy *otł-ołur* i t. d.), 21, 26, 30, 33, 36 (w ostatnim wierszu 5—3), 38, 39, 41, 49, 56, 66, 67 i t. d.

Nieco rzadziej spotykamy mani o wszystkich czterech wierszach drugiego typu. Za przykład może posłużyć Nr. 25:

akšamyn vakty gečti,	minął już wieczór,
bir güzel bakty gečti;	jakaś piękna spojrzała i przeszła;
sačyny kemend etti,	swych włosów użyła za lasso,
bojnuma atty gečti.	zarzuciła mi na szyję i odeszła.

Porównaj też Nr. 1, 3, 15, 88, 139, 142, 178, 179, 180, 192, 194, 206, 212 i t. d.

Mani złożone z samych wierszy trzeciego typu są bardzo rzadkie; taką budowę ma np. Nr. 307[1]):

mavi jelekli jarym,	moja luba w niebieskim staniku,
bejaz bilekli jarym;	moja luba o białym przegubie;
beni bu hale kojdun,	doprowadziłaś mię do tego stanu,
mermer jürekli jarym.	moja luba z marmurowem sercem.

Znaczna część mani ma wiersze mieszane, przyczem porządek występowania poszczególnych typów jest nieokreślony. Należy jednak zaznaczyć, że szczególnie często trzeci wiersz stanowi przez swą budowę odstępstwo od reszty. Mamy więc często postaci mieszane 3—4 | 3—4 | 4—3 | 3—4, np. Nr. 11, 24, 43, 55, 68 (w pierwszym wierszu 4—4), 130, 131, 133, 152, 153, 164, 177, 209 i t. d., oraz 4—3 | 4—3 | 3—4 | 4—3. np. Nr. 22, 37. 61, 62 (w 3. wierszu 4—4) 69. 70. 77 (w 3. wierszu 4—4), 103, 108, 124, 136 i t. d.

Tak więc trzeci wiersz, pozbawiony rymu, przedstawia i pod względem rytmu obraz wyjątkowy. Z tem zjawiskiem spotkamy się

---

[1]) Zanotowałem prócz tego jeszcze tylko Nr. 191.

jeszcze w dalszym ciągu przy czterowierszach innych ludów tureckich.

Materjał w zbiorach Kúnos'a odznacza się stosunkowo wielką regularnością; usterki rytmiczne są rzadkie. Pochodzi to prawdopodobnie stąd, że osoby, które Kúnos'owi recytowały teksty, miały bardziej wyrobione poczucie poprawności formalnej niż np. informatorowie Bálint'a, którego materjały niebawem poznamy. Prócz tego mamy tu do czynienia z poezją ludową stolicy, lub jej najbliższych okolic, gdzie i pod tym względem musi się odbić wpływ warstw oświeconych.

Po mani, śpiewanych na różne melodje, słyszy się często rozmaite refreny; przykłady, z podaniem melodji, u Luschana.

4. Budowa rytmiczna t. zw. türkü i ogólna charakterystyka rytmiki osmańskiej.

Pod nazwą türkü będziemy tu rozumieli wszelkie dłuższe, prawdziwie ludowe pieśni osmańskie, złożone przynajmniej z dwóch zwrotek. Dla pieśni miłosnych są charakterystyczne refreny, po turecku *bā'rma*, powtarzające się najczęściej po każdej zwrotce. Türkü składają się zawsze z jednakich zwrotek, jedynie refren ma często budowę odmienną. Zwrotki bywają dwu-, trój- i czterowierszowe. Kúnos dzieli wiersze bardzo często w ten sposób, że powstają strofy pozornie sześciowierszowe; jednakowoż liczba rymów, a mianowicie trzy, świadczy niezbicie, że mamy do czynienia tylko z trzema wierszami, przepołowionemi w miejscu stałej średniówki, jak się zdaje jedynie ze względów typograficznych, aby tekst i tłumaczenie mogły się zmieścić w jednym rządku obok siebie.

S t r o f y d w u w i e r s z o w e (przykłady: OT II p. 284 Nr. 41 i tamże Nr. 52, 53, 71, 77, 87, 88, 93. 110) robią często wrażenie zdekompletowanych strof cztero- lub trójwierszowych. Za dowód może posłużyć Nr. 41 zwrotka 1:

dādan hajładym kurdu,	Z gór wypłoszyłem wilka,
atym terledi durdu,	koń mi się spocił, ustał,

która jest tylko częścią następującego czterowiersza (Nr. 114 p. 201):

dādan indirdim kurdu,	Z gór spędziłem wilka,
atym terledi durdu.	koń mi się spocił, ustał.
beni jardan ajyran,	Kto mię rozłącza z kochanką,
ołmasyn jeri jurdu.	niech nie ma ni kraju ni ojczyzny.

Oczywiście nie wszystkie wypadki dadzą się w ten sposób wytłumaczyć; pewna ich część może śmiało uchodzić za pozostałość dawnej dystychicznej formy poezji. Na szczególną uwagę zasługuje OT II p. 392 Nr. 17 (jedyny w tym zbiorze przykład ludowej poezji religijnej [1]), z dwuwierszowemi zwrotkami i takimże refrenem.

Strofy czterowierszowe w türkü składają się wyłącznie z siedmio- lub ośmiozgłoskowców. Pierwszy rodzaj, t. j. strofy złożone z czterech wierszy siedmiozgłoskowych jest identyczny z mani i nie przedstawia nic szczególnego. Za przykład mogą posłużyć Nr. 2, 6, 49 (kilka wierszy ośmiozgłoskowych!) i 92 z pośród pieśni miłosnych, Nr. 1 z pośród pieśni junackich i t. zw. *sakałły türküsü*, „pieśń o brodatym“ (p. 390/1). Już poprzednio (str. 64) zwróciłem uwagę, że niektóre z tych pieśni (np. Nr. 6 p. 256/7) składają się ze zwrotek, które występują także jako samodzielne mani.

Strofy czterowierszowe złożone z ośmiozgłoskowców są dość rzadkie. Ze znanych pieśni mają taką budowę dwie t. zw. *Plevne türküsü* z czasów wojny turecko-rosyjskiej w r. 1877 (OT II 349 część druga i 352/3), prawie wszystkie pieśni ramazanowe stróżów nocnych, t. zw. *bekči*'ch, różne piosenki żartobliwe, jak np. 6 (str. 380), t. zw. *zampara türküsü* [2]) „pieśń o zalotniku“, Nr. 14 (p. 389) t. zw. *kedi türküsü* „pieśń o kocie“ i t. d.

Największą rozmaitość przedstawiają strofy trójwierszowe; są one zarazem najbardziej rozpowszechnione. Wiersze ich liczą po 7, 8, 10, 11, 12, 13 i 15 zgłosek. Rzecz szczególna, że dziewięciozgłoskowiec, tak częsty w poezji ludowej Tatarów kazańskich, nie ma u Osmanów zupełnie zastosowania.

Ponieważ **siedmiozgłoskowiec** poznaliśmy poprzednio w ustępie o budowie rytmicznej mani, pozostają nam do omówienia tylko dalsze rodzaje wiersza, od ośmio- do piętnastozgłoskowca. **Ośmiozgłoskowiec**, bardzo częsty w strofach trójwierszowych, spotykamy w następujących, głównych odmianach:

1) 4—4, lub rzadko 2—4—2; rytm czysto jambiczny: — —́ — —́ — —́ — —́

Przykłady: *sā' janyna ejmiš dałyn* (str. 253) [3]), *baχčelerde gül*

[1]) Turcy zowią takie pieśni *ilahi*, t. j. pieśń boża.

[2]) Tamże, str. 381, przytoczony warjant składa się ze strof trójwierszowych.

[3]) Liczby stron odnoszą się do drugiego tomu zbioru Kúnos'a OT.

suładym (str. 263), *ben babamyn evin jyktym* (str. 376), *baχče dyvaryndan aštym* (str. 273).

Strofy złożone wyłącznie z wierszy typu 4—4 są dość częste, np. Nr. 67, strofa 1 (str. 301):

ješil gejmiš | bütün dāłar,
aǯeb ničün | bülbül āłar?
bahar gelmiš | sułar čāłar.

Zieleń przywdziały wszystkie góry,
dziwne czemu słowik płacze?
wiosna nadeszła, szemrzą potoki.

Z takich strof, powiększonych przez dodanie czwartego wiersza, o charakterze refrenu jest zbudowany znany poemat Türkmen kyzy.

2) 3—(3—2), ewent. 3—5 ⊥ — ⊥ || ⊥ — ⊥ — ⊥

Przykłady: *a benim kyrmyzy gülüm* (str. 253), *Edirne köprüsü taštan* (str. 285), *baχčede gül dikenlendi* (str. 283).

3) 3—2—3, lub rzadko 5—3 ⊥ — ⊥ | — ⊥ || ⊥ — ⊥

Przykłady: *gamynła azad ołajym* (str. 268), *kyrmyzy güle ułaštym* (str. 273), *kojnumda čevrem kirlendi* (str. 282), *davułu taktym bojnuma* (str. 358), *destemalimi kuruttum* (str. 284).

Cała zwrotka w tym rytmie (str. 311, Nr. 80):

Tunada čyrpar bezini,
kim sevmez bułgar kyzyny?
öpejdim ela gözünü.

Nad Dunajem pierze bieliznę...
któż nie kocha bułgarskiej dziewczyny?
całowałbym jej modre oczy.

4) 2—3—3 — ⊥ | ⊥ — ⊥ | ⊥ — ⊥

Przykłady: *kime arz edem ben hałym* (str. 253), *jary sinemde ujuttum* (str. 263), *Rusłar Tunajy atłady* (str. 352), *gidüp ǰürekler ezijor* (str. 358).

Kiedy odmiana pierwsza ma tylko cztery zgłoski mocniejsze, to trzy dalsze odmiany mają ich po pięć. Odmiana pierwsza występuje niekiedy w strofach obok wierszy siedmiozgłoskowych, mających jak i ona po cztery zgłoski mocniejsze, np. (str. 289):

aj efendim | a sułtanym,
gül dibinde | nar biter;
jürejimde | ateš var-dyr,
hem janar-da hem tüter.

o pani moja, o sułtanko,
u podnóża róży rośnie granat;
w mem sercu ogień płonie,
i żarzy się i dymi[1]).

Por. też str. 372 Nr. 18 strofa 1.

Sporadycznie występuje **dziesięciozgłoskowiec**, a to w dwóch odmianach: 5—5 ⊥ — ⊥ — ⊥ || — ⊥ | ⊥ — ⊥ np. *bašyna dāłar jazma jemeni* (str. 272), *baχčeje kurdum asma sałynǯak* (ibid.), lub

---

[1]) Dym serca są to westchnienia; przenośnia wzięta z liryki perskiej *(dūd-i-dil)*.

3—3—4 –́ – –́ | –́ – –́ | – –́ – –́ np. *jar gelüp jar gelüp sałłanažak* (ibid.)

Strofy zbudowane z samych dziesięciozgłoskowców są bardzo rzadkie (np. dwie pierwsze strofy Nr. 26 z pośród pieśni miłosnych u Kúnos'a).

Jedenastozgłoskowiec należy, obok wiersza siedmiozgłoskowego, do najbardziej rozpowszechnionych tworów rytmicznych. W poezji osmańskiej spotykamy go wyłącznie w strofach trójwierszowych. Rozróżniamy dwa zasadnicze typy: 4—4—3 i 6—5; typy o innym podziale występują bardzo rzadko. Zanotowałem następujące odmiany jedenastozgłoskowca:

1) 4—4—3 – –́ – –́ | – –́ – –́ | –́ – –́

Typ niezmiernie rozpowszechniony. Oto przykład całej zwrotki, zbudowanej z takich wierszy (str. 339):

jol üstüne | kuran kurmuš | pazary,
ben istemem | okujany | jazany,
ben isterim | mejhanede | gezeni.
Na drodze jakiś kupiec rozbił kram;
nie chcę takiego, co czyta i pisze,
pragnę takiego, co chodzi po karczmach.

2) 4—3—4 – –́ – –́ | –́ – –́ | – –́ – –́

Występuje bardzo rzadko. Przykłady: *beš on paša dizilmiš sādan soła* (str. 351), *nedir benim bašyma gelen išler* (str. 354)[1].

3) (2—3—2)—4 –́ – –́ – –́ – –́ || – –́ – –́, czysty rytm trocheiczny[2].

Bardzo rzadki *jine kajnady žoštu dāłar tašy* (str. 346), *bu gün Varnanyn bašy čok belały* (str. 353 — o ile zakładamy akcent *'bu gün*).

4) (2—2—2)—(2—3) – –́ – –́ – –́ || – –́ | –́ – –́

Przykłady: *iki turnam gelir ałły karały* (str. 291), *sensis šeker jesem bana a'y-dyr* (str. 299), por. *Jemen čöllerinde ordu kurułmuš* (str. 344).

Co do ilości i rozkładu przycisków jest ta odmiana identy-

---

[1]) Często występuje ten typ wiersza w tetrastychach pochodzenia środkowoazjatyckiego, t. zw. *tujuy*, np. u Aḥmed'a Burhān ed-dīn'a (*tujuy* 2 w wydaniu Meliorańskiego, por. Korsz, „Древнѣйшій народный стихъ турецкихъ племенъ 153).

[2]) Taki sam rytm spotkamy w dalszym ciągu w jedenastozgłoskowcu z okolic Turfanu i w jednej odmianie kazańskiej.

czna z pierwszą; możnaby więc ewentualnie rytmizować: *iki turnam* | *gelir ałły* | *karały*.

Jak z tego wynika, typy 4—4—3 i 6—5 nie wykluczają się wzajemnie; przeciwnie przechodzą w pewnych wypadkach jeden w drugi. To nam tłumaczy, dlaczego wiersze obu typów mogą występować w jednej i tej samej strofie bez różnicy.

5) (4—2)—(3—2), ewent. (2—4)—(3—2) — —́ — —́ — —́ || —́ — —́ | — —́

np. *ajryłyk-tyr benim belimi büken* (str. 342), *ben dujmadan ǯümle alemler dujmuš* (str. 344), *Jürük jajłasynda bir ješil čadyr* (str. 348).

6) (3—3)—(3—2) —́ — —́ | —́ — —́ || —́ — —́ | — —́

Odmiana bardzo częsta. Przykłady: *Izmirin jołunda vurdułar beni* (str. 342), *ben jare jołładym bir gömüš tarak* (str. 276), *kaleler japtyrdym dört jany bāły* (str. 346) i t. p.

7) (3—3)—(2—3) —́ — —́ | —́ — —́ || — —́ | —́ — —́

Przykłady: *kanadyn ałtyna name sunajym* (str. 291), *Izmirin ičinde kura čekilir* (str. 342).

Nie twierdzę bynajmniej, jakoby ten przegląd wyczerpywał wszystkie istniejące odmiany jedenastozgłoskowca, podaje on jednak w każdym razie najważniejsze.

Budowa jedenastozgłoskowca zdradza jego bliskie pokrewieństwo z siedmio- i ośmiozgłoskowcem. Typ 4—4—3 jest poprostu siedmiozgłoskowcem 4—3, w którym powtórzono pierwszą cząstkę czterozgłoskową; można go również uważać za ośmiozgłoskowiec 4—4, rozszerzony przez dodanie trójzgłoskowego refrenu. Że nie są to tylko czcze kombinacje, stwierdzają konkretne przykłady przechodzenia jednego rodzaju wiersza w drugi, jak np. str. 265 Nr. 17:

arpa ektim dary čykty — šinanaj,
bir kyz ałdym kary čykty — šinanaj,
küčük kyzyn ady čykty — šinanaj.

Jęczmień zasiałem, zeszło proso — szinanaj,
wziąłem pannę, wyszła kobietą — szinanaj,
wyszło na jaw imię młodej dziewczyny — szinanaj.

gdzie normalny ośmiozgłoskowiec typu 4—4 przechodzi w jedenastozgłoskowiec typu 4—4—3 dzięki trójzgłoskowemu refrenowi „*szinanaj*“.

W podobny sposób możnaby wyprowadzić jedenastozgłoskowiec typu 6—5, jak *Izmirin ičinde kura čekilir,* z ośmiozgłoskowca

3—3—2, jak *Edirne köprüsü taštan*. To samo możnaby wreszcie powiedzieć niemal o wszystkich odmianach jedenastozgłoskowca, które rytmem przypominają bądźto siedmio- bądź ośmiozgłoskowiec.

W strofach używa się bądźto tej samej odmiany jedenastozgłoskowca (strofy z budową sylabiczno-przyciskową), bądź też odmian różnych (strofy z budową sylabiczną). Jak już poprzednio wspomniałem, podział 4—4—3 i 6—5 nie wykluczają się wzajemnie; przeciwnie mamy całe zwrotki, które można rytmizować w jeden i drugi sposób, np. str. 301:

bir inžežik duman tüter bažadan...
benim jarym destur ałmyš hožadan,
bir gežežik izin ał gel kožadan.

Cieniutki dym wychodzi z komina...
moja kochanka dostała pozwolenie od hodży,
na jedną nockę weź urlop od męża.

Ustalając typy wierszy, zakładaliśmy dotychczas normalne rozmieszczenie przycisków i rozkład cząstek rytmicznych zgodny z granicami wyrazów lub ich grup. Musimy jednak przyjąć też tu i ówdzie, że średniówka połowi wyraz; tak np. w zwrotce, str. 281:

bir gemim var denizlerde čok ojnar,
geželeri bašynda fener janar,
ben gidersem o jar beni čok anar.

Mam ja okręt: często buja po morzach,
nocami na jego maszcie płonie latarnia;
gdy odejdę, kochanka będzie mnie często wspominać.,

należy drugi wiersz rytmizować jaknajprawdopodobniej: *geželeri* | *bašynda fe-* | *ner janar*, a nie *geželeri* | *bašynda* | *fener janar* (a więc nie tak jak *nedir benim bašyma gelen išler*).

Wiersz **dwunastozgłoskowy** pojawia się bardzo rzadko (por Nr. 71 na str. 304, strofa 2 i 3), a to w następujących odmianach:

1) (4—3)—(2—3) — —́ — —́ | —́ — —́ || — —́ | —́ — —́
ben jarymy kajb ettim arar gezerim (str. 304).

2) (3—4)—(2—3) —́ — —́ | — —́ — —́ || — —́ | —́ — —́
janarym genč jašyma kałdym derjada (str. 338).

3) (2—5)—(3—2) — —́ | —́ — —́ — —́ || —́ — —́ — —́
bałčyk iskelesinden čykty'ym zaman (ibid.)

Niezbyt częsty, bo tylko w kilku pieśniach u Kúnos'a (Nr. 7, 11, 19, 93, 111 pośród pieśni miłosnych) występujący, **trzynastozgłoskowiec** wykazuje następujące odmiany:

1) (4—4)—(2—3) — —́ — —́ | — —́ — —́ || — —́ | —́ — —́

Przykłady: *garib garib kavał čałar čoban dereden* (str. 261), *čok sałynma küčük hanym, adyn dillendi* (str. 258).

2) (4—4)—(3—2) — —́ — —́ | — —́ — —́ || —́ — —́ | — —́

Przykłady: *iki kašyn arasynda bir elif nišan* (str. 257), *hep ješiller gej efendim jakyšyr sana* (str. 260), *Monastire gideriken bir ałtun bułdum* (str. 319).

3) (3—3—2)—(2—3) —́ — —́ | —́ — —́ | — —́ || — —́ | —́ — —́

Przykłady: *ben bu gün jarymy gördüm akłym perušan* (str. 257), *kyz senin gerdanyn — aman — neden čürümüš* (str. 258), *basty'yn jerlere sürsem jüzüm gözümü* (str. 261).

4) (3—3—2)—5 —́ — —́ | —́ — —́ | — —́ || —́ — —́ — —́

Przykłady: *atładym baχčeden gečtim nar bułamadym* (str. 257), *gel benim zümbüllü gülüm āłatma beni* (str. 334).

5) (3—2—3)—(2—3) —́ — —́ | — —́ | —́ — —́ || — —́ | —́ — —́

np. *misk ile amber sürejim selvi bojuna* (str. 260), *dāłary duman bürüdü ājar sečilmez* (str. 261).

6) (2—3—3)—(2—3) — —́ | —́ — —́ | —́ — —́ || — —́ | —́ — —́

np. *ujma ājaryn fendine dinne sözümü* (str. 261).

7) (2—3—3)—5 — —́ | —́ — —́ | —́ — —́ || —́ — —́ — —́

np. *henüz ujkudan ujanmyš gözleri mahmür* (str. 319), *hava bułanyk jar seni sečemejorum* (str. 257).

Jest to więc w zasadzie jeden i ten sam typ 8—5, w którym zachodzą tylko drobne różnice w budowie obu części składowych. Niektóre odmiany są siedmio-, inne ośmioprzyciskowe; część druga, pięciozgłoskowa, każdej odmiany jest zawsze trójprzyciskowa. Pokrewieństwo między trzynastozgłoskowcem a jedenastozgłoskowcem przedstawia się prosto. Jakikolwiek wyraz dwuzgłoskowy, wpleciony choćby w charakterze obojętnego refrenu w wiersz typu 6—5, pomiędzy obie jego części, zamienia regularny jedenastozgłoskowiec w trzynastozgłoskowiec, np. (str. 257):

ajva čičeklendi — aman — güller čillendi,
Aftosun bašynda — aman — jazma kirlendi,

gdzie obojętny refren *aman* powoduje właśnie taką zmianę.

Jako przykład strofy zbudowanej z trzynastozgłoskowców typu 4—4—5 niechaj służy Nr. 11 str. 261:

akšam ołur | güneš gider | šindi buradan,
garib garib | kavał čałar | čoban dereden,
pęk körpesin | esirgesin | seni jaradan.

Wieczór nastaje, słońce odchodzi teraz stąd;
dziwnie, dziwnie gra na fujarce pasterz z doliny;
jesteś bardzo młodziutka, niech cię stwórca strzeże.

Najdłuższy z napotykanych w poezji osmańskiej wierszy jest **piętnastozgłoskowiec**, dość rozpowszechniony (por. Nr. 3, 4, 10, 13, 43, 97 z pomiędzy pieśni miłosnych u Kúnos'a).

Pojawia się on w następujących głównych odmianach:

1) (4—4)—(4—3) — —́ — —́ | — —́ — —́ || — —́ — —́ | —́ — —́

Przykłady: *dołdur dołdur* | *ver ičejim* | *janyk sinem dojunǯak* (str. 260), *ałdy beni ałdy beni iki kašyn arasy* (str. 262), *gül dałyna bülbül konmuš čeker ah-u-zaryny* (str. 323), *ej gaziler joł göründü jine garib serime* (str. 341).

2) (4—4)—(3—4) — —́ — —́ | — —́ — —́ || —́ — —́ | — —́ — —́

np. *jar sineme jara ačty bir kalem-tyraš ile* (str. 254).

3) (4—4)—(2—3—2) — —́ — —́ | — —́ — —́ || — —́ | —́ — —́
— —́

np. *güneš vurmuš kjaküline jarym ujkuda jatyr* (str. 323).

4) (3—2—3)—(4—3) —́ — —́ | — —́ | —́ — —́ || — —́ — —́
—́ — —́

np. *sabahyn seher vaktynda göre bilsem jarymy* (str. 323).

5) (3—2—3)—(3—4) —́ — —́ | — —́ | —́ — —́ || —́ — —́
— —́ — —́

np. *sabahyn seher vaktynda oturmuš inǯil okur* (str. 323), *ajda bir selam verirdi onuda vermez gečer* (str. 285).

6) (2—3—3)—(4—3) — —́ | —́ — —́ | —́ — —́ || — —́ — —́
—́ — —́

np. *eti kasabda görürüm, kavun karpuz sergide* (str. 378).

7) (3—3—2)—(4—3) —́ — —́ | —́ — —́ | — —́ || — —́ — —́
—́ — —́

Przykłady: *eridi jürekte ja'ym tende ǯanym kałmady* (str. 285), *ajda bir kerreǯik olsun jołlamazsyn hamama* (str. 378).

Wszystkie te odmiany przedstawiają połączenie różnych typów ośmio- i siedmiozgłoskowca. Widoczne jest też pokrewieństwo z jedenastozgłoskowcem, zwłaszcza w pierwszej z powyżej przytoczonych odmian. Stosunek, zachodzący między temi dwoma rodzajami wiersza, można doskonale obserwować na następującej zwrotce (str. 263):

güneš dōmuš | *güneš dōmuš* | *o hanymyn köšküne,*
devlet konmuš | *devlet konmuš* | *o hanymyn bašyna;*
dołdur dołdur | *ver ičejim* | *jarym senin aškyna.*

Słońce wzeszło, słońce wzeszło ponad kiosk tej pani,
szczęście spoczęło, szczęście spoczęło nad głową tej pani,
napełń, napełń, pozwól pić, kochanko, na twoje zdrowie,

gdzie bez powtórzenia pierwszej cząstki rytmicznej mamy jedenastozgłoskowiec typu 4—4—3, zaś z powtórzeniem, piętnastozgłoskowiec typu 4—4—4—3.

Wierszy dłuższych niż piętnastozgłoskowiec nie spotykamy. Czasem można naliczyć większą ilość zgłosek, ale to tylko, gdy się uwzględni przeróżne, z właściwym tekstem luźnie związane wyrazy, wplatane w wiersze w charakterze refrenów. Ponieważ takie wstawianie w tekst piosenek różnych wyrazów obojętnych ze względu na sens, jak *validem* 'moja matko', *hanym aman* 'ach moja pani', *kyzym aman* 'ach dziewczę', *aman aman* 'ach ach' i t. p. jest bardzo częste, przytoczę jeszcze dla przykładu całą w ten sposób zbudowaną zwrotkę (str. 296):

Istambułdan — aman — ajva dejil — jaurumda — nar gelir;
inǯe fistan — aman — top memeje — jaurumda — dar gelir;
bu genčlikte — aman — ölüm bize — jaurumda — zor gelir.

Ze Stambułu — ach — nie pigwy — moje jagniątko — (lecz) granaty [przychodzą,
wąski stanik — na jędrne piersi — moje jagniątko — jest za ciasny,
w tak młodym wieku — ach — śmierć — moje jagniątko — jest mi [straszna.

Jest to oczywiście zwykły jedenastozgłoskowiec 4—4—3, rozszerzony przez wstawienie pasorzytniczych wyrazów w miejscu dwóch średniówek. Wyrazy takie mają zazwyczaj za cel pogodzenie tekstu pieśni z melodją, wymagającą większej liczby zgłosek, niż ich ma wiersz. Jak już zaznaczałem kilka razy poprzednio, proceder taki daje częstokroć pobudkę do tworzenia coraz to nowych rodzajów wiersza.

Przeszedłszy systematycznie wszystkie główniejsze rodzaje wiersza, pojawiającego się w poezji ludowej osmańskiej, starajmy się ująć krótko główne jego cechy.

W poezji osmańskiej panuje niepodzielnie zasada sylabiczna, to jest wzgląd na ilość zgłosek w wierszu. Odstępstwo od tej zasady odczuwa się zawsze jako błąd, bez względu na to, czy to będą usterki mimowolne, pochodzące z niedość wyrobionego poczucia formy u twórców lub odtwórców, czy też odstępstwa umyślne, popełniane na rzecz melodji z poświęceniem tekstu.

Natomiast zasada rytmicznego rozmieszczenia zgłosek mocnych i słabych nie obowiązuje w tak kategoryczny sposób. Rzeczywistość przedstawia się nam tu jako szereg stopni, poczynając od wypadków traktowanych z dość wielką swobodą, a kończąc na utworach zbudowanych przy jak najściślejszem przestrzeganiu zasady przyciskowej. Jak jednak widać z poprzedniego przeglądu, swoboda ta nie wykracza poza pewne dość ciasne granice. Ilość zgłosek mocnych w wierszach tej samej strofy może się różnić conajwyżej o jednostkę. I tak siedmiozgłoskowiec ma zawsze cztery zgłoski mocniejsze, ośmiozgłoskowiec ma ich cztery lub pięć, dziesięciozgłoskowiec sześć, jedenastozgłoskowiec sześć lub siedm, dwunastozgłoskowiec siedm, trzynastozgłoskowiec siedm lub ośm, wreszcie piętnastozgłoskowiec ośm lub dziewięć. A więc w strofie, składającej się naprzykład z trzech jedenastozgłoskowców, mogą one mieć po sześć lub siedem zgłosek mocniejszych, na pięć lub cztery zgłoski słabsze. Że zaś różnica w sile między zgłoskami mocniejszemi a słabszemi nie jest wybitna, że wreszcie w przeglądzie typów wiersza nie czyniono różnicy między przyciskiem głównym a pobocznym, bądźcobądź słabszym, więc i ta niewielka różnica w ilości i rozmieszczeniu przycisków nie daje się tak silnie odczuć.

Zasadę rytmiki osmańskiej można więc krótko określić jako sylabiczno-przyciskową, nie zapominając o zastrzeżeniach, poczynionych wyżej.

Z zasad akcentowych wynika jednakowe zakończenie wszystkich wierszy tureckich ⁄ ‿ ⁄; w związku z tem pozostaje bardzo częsta trójzgłoskowość ostatniego wyrazu.

Charakterystyczną cechą rytmiki osmańskiej, a jak zobaczymy później, wogóle tureckiej, z wyjątkiem poezji turfańskiej, jest częsty zbieg bezpośredni dwóch zgłosek mocniejszych, z których pierwsza, nosząca przycisk główny poprzedzającego wyrazu, bywa zawsze silniejsza od drugiej. Cząstki rytmiczne, wchodzące w skład wierszy, bywają najczęściej trój-, cztero- lub pięciozgłoskowe. Są one charakterystyczne zwłaszcza dla zakończeń wierszy. Najczęściej występują wiersze o nieparzystej liczbie zgłosek: 7, 11, 13 i 15. Jedynie miejsce dziewięciozgłoskowca, gdzieindziej bardzo rozpowszechnionego, zajmuje w osmańskim ośmiozgłoskowiec.

O budowie rytmicznej wierszy refrenowych i strof końcowych niema nic szczególnego do powiedzenia; zgadza się ona zupełnie z budową wierszy pieśni właściwych.

5. Rym w poezji ludowej osmańskiej.

Pomimo pewnych cech indywidualnych jest istota rymu w poezji osmańskiej ta sama, co w poezji innych ludów tureckich. Ogromną większość stanowią rymy gramatyczne, polegające na zgodnem brzmieniu jednakowych doczepek, bez obowiązkowego udziału zgłosek piennych w rymie. Trzeba jednak zaraz podkreślić, że i rymy niegramatyczne i gramatyczne, ale z udziałem zgłosek piennych, są u Osmanów daleko częstsze niż u ich odleglejszych krewniaków z północy i ze wschodu. Znaczy to, że rym osmański jest bardziej rozwinięty.

Zaczniemy od kilku przykładów rymów niegramatycznych, wziętych, jak i dalsze, z „mani" w zbiorze Kúnos'a i cytowanych z podaniem numeru każdego czterowiersza: *bašy šałłym — dołašałym* (Nr. 1, przymiotnik + sufiks zaimkowy — czasownik), *čičejim-gečejim* (Nr. 2, rzeczownik + sufiks zaimkowy — czasownik), *jemeni — beni* (Nr. 14, rzeczownik — zaimek), *kurdu — durdu — jurdu* (Nr. 114, biernik od rzeczownika *kurt* — 3. osoba liczby poj. czasu przeszłego od *durmak* — rzeczownik *jurt* + sufiks zaimkowy) i t. p.

Wracając do rymów gramatycznych, to da się w nich zauważyć wyraźna dążność do rozciągnięcia rymu o ile możności i na wygłos zgłoski piennej. Mamy więc dosyć częste rymy jak *bakar — akar* (Nr. 237), lub *bakar — jakar* (Nr. 238), w których zgłoski pienne *bak* —, *ak* —, *jak* — rymują. Zgodność brzmienia zgłosek piennych ogranicza się niekiedy tylko do samogłoski, niekiedy znów tylko do spółgłoski wygłosowej; mamy więc obok takich rymów jak *japmały — atmały — bakmały* (Nr. 236), w których zgłoski pienne *jap* —, *at* —, *bak* — posiadają tylko zgodną samogłoskę *a,* a niezgodny wygłos — choć we wszystkich trzech wypadkach bezdźwięczną zwartą — także takie jak *düze — nargize — kyza* (Nr. 240), w których zgodność polega jedynie na spółgłosce wygłosowej *z* w *düz*, *nargiz*, *kyz*, podczas gdy samogłoski różnią się dość znacznie między sobą. Ta niezgodność samogłosek jest zjawiskiem dosyć ciekawem wobec tak żywotnego jeszcze prawa harmonji samogłoskowej, które określa dokładnie jakość samogłosek, mogących występować obok siebie. Widocznie to poczucie zgodności samogłosek działa tylko w obrębie jednego wyrazu, a nie dotyczy rymu.

Najpierwotniejsza kategorja rymów, utworzonych przez wyrazy identyczne, powtarzające się z końcem dwu lub więcej wierszy, tak częsta u innych Turków, spotyka się w osmańskim stosunkowo rzadko.

Mam na myśli takie rymy jak *derja imiš — bela imiš — kyz imiš* (Nr. 120). Kiedy w tym wypadku rym polega tylko na powtórzeniu tego samego wyrazu, to w innych, liczniejszych, jest wyraz identyczny tylko rozszerzeniem i uzupełnieniem właściwego rymu, a więc odpowiada t. zw. *redīf* w rymotwórstwie nowoperskiem, np. *ašmak ister — jašmak ister — kavušmak ister* (Nr. 10), *vakty gečti — bakty gečti — atty gečti* (Nr. 25), *üzüm var — syzym var — kuzum var* (Nr. 34), *üzüm sana — sözüm sana — gözüm sana* (Nr. 42), *üzüme bak — benzime bak — jüzüme bak* (Nr. 43) i t. p. W roli takiego „redīfu" występują bardzo często postpozycje jak *ičün*, *ičinde*, *gibi*, *ile*, *kadar*, oraz formy czasowników posiłkowych *ołmak*, *etmek*, *ejlemek* i t. p.

Uzgodnienie zakończeń rymujących wierszy przedstawia się bardzo rozmaicie. By rym [1]) wogóle powstał, trzeba przynajmniej, by wygłos ostatniej zgłoski był zgodny. Takie szczupłe rymy, jak np. *selvi — seni* (Nr. 68), występują jednak bardzo rzadko i to najczęściej w towarzystwie powtarzającego się po nich identycznego wyrazu, potęgującego wrażenie rymu, jak *syryk gibi — tavuk gibi* (Nr. 142 i 394). Najczęściej są rymy osmańskie, zgodnie ze swem powstaniem, wielozgłoskowe. Do skrajnych wypadków należą rymy obejmujące więcej niż cztery ostatnie zgłoski jak np. *derelerine — nerelerine* (Nr. 201). Większość wypadków znajduje się w pośrodku między temi dwoma skrajnemi. Oto szereg przykładów, poczynając od rymów najkrótszych i przechodząc do coraz dłuższych.

Rymy jednozgłoskowe: *šeftali — demeli* (Nr. 20), *düjme — göjnüme — jürejime* (Nr. 27), *jemiše — taša — guruša* (Nr. 44), *mejvesiz adam — jarsyz adam* (Nr. 48), *čiček — böǯek* (Nr. 53).

Rymy półtorazgłoskowe: *bakar — akar* (Nr. 50), *kajysy — jarysy* (Nr. 69), *Emine — dibine* (Nr. 140).

Rymy dwuzgłoskowe: *kesmesi — čekmesi* (Nr. 21), *kamyša — janmyša — ajryłmyša* (Nr. 46).

Rymy przeszło dwuzgłoskowe: *nejlejim — söjlejim* (Nr. 23), *sökülsün — dökülsün* (Nr. 26), *sałłanyr — bałłanyr* (Nr. 37), *kišnišim — pišmišim — düšmüšüm* (Nr. 92), *emirmisin — gelirmisin* (Nr. 139).

Rymy trójzgłoskowe: *pyčakładym — sačakładym — kuǯakładym* (Nr. 154).

---

[1]) Rozróżnianie między rymem a asonansem uważam, zwłaszcza w pierwotnych stosunkach tureckich, za zbędne.

Rymy więcej niż trójzgłoskowe: *görmejinǯek* — *ermejinǯek* (Nr. 76), *ojmałydyr* — *sojmałydyr* — *dojmałydyr* (Nr. 217).

W przykładach tych nie uwzględniono rymów z t. zw. redīfem. Gdyby wziąć pod uwagę te ostatnie, pokazałoby się, że uzgodnienie obejmuje nieraz jeszcze większą ilość zgłosek końcowych.

Na szczególniejszą uwagę zasługują rymy nieczyste, w których uzgodnienie rymujących zgłosek nie jest zupełne. Już poprzednio wspomniano, że samogłoski w zgłoskach rymowych są traktowane niekiedy bardzo swobodnie. Rymy jak *indi göjnüm* — *kondu göjnüm* (Nr. 4), *toz ołdu* — *gelmez ołdu* — *dajanmaz ołdu* (Nr. 6), *otł(u) ołur* — *tatł(y) ołur* — *dertl(i) ołur* (Nr. 19), *jarasyn gör* — *čaresin gör* (Nr. 24) i t. p. są bardzo częste.

W obrębie spółgłosek możemy przedewszystkiem zauważyć częstą alternację nosowych, bocznych i drżących (*m*, *n*, *ŋ*, *l* wzgl. *ł*, *r*), np. *ikindi* — *dikildi* (Nr. 22), *erik var* — *delik var* — *emik var* (Nr. 61), *dilim var* — *kimim var* (Nr. 62), *višne* — *düšme* (Nr. 32), *jourdum* — *boułdum* (Nr. 33); *hurma* — *turna* (Nr. 66), *rezene* — *güzelę* (Nr. 79), *tek lale* — *pek jare* (Nr. 85), *bułgurum* — *durgunum* (Nr. 91), *rečel* — *gečer* (Nr. 102), *dejirmen* — *ejilmem* (Nr. 111), *dildir* — *kimdir* (Nr. 126) i t. p.

Inne rymy, wzrokowo nieczyste, są słuchowo całkiem, lub prawie całkiem czyste. Spotykamy np. szereg rymów, które są tylko wymownem świadectwem słabej artykulacji tureckiego *r*, zwłaszcza w wygłosie wyrazów i przed spółgłoskami[1]): *esmer* — *josma* — *küsme* (Nr. 3), *beri* — *verir* (OT II 172 z dołu), *ertesi* — *ötesi* (Nr. 109), *böǯek* — *gerček* (Nr. 53), *idrišah* — *kendi šah* (Nr. 67), *koku* — *korku* (OT II 297, 6, 8), *inǯi* — *zinǯir* (ibid. II 314, 2/4)[2]).

Bašy šałłym i *dołašałym* (Nr. 1) dają rym zupełnie czysty, ponieważ grupy *ałły* i *ały* wymawiają się w rzeczywistości identycznie. Granica między dwiema zgłoskami, z których pierwszą zamyka pojedyncza spółgłoska, przechodzi zawsze w pośrodku tej ostatniej, stąd *dołašałym* artykułowane z przesadną dobitnością, brzmi

[1]) Por. moje uwagi o tym dźwięku w Pracach Komisji Orjent. I 13/14.

[2]) Takie same rymy obserwujemy i u innych ludów tureckich, por. ustęp o rymach w kazańsko-tatarskim. — Z drugiej strony mamy sporadyczny wypadek wtórnego pojawiania się *r* dla rymu w *bajyr-teper* (OT I 258, 27) zamiast *bajyr-tepe*.

prawie jak *doł-łaš-šał-łym* [1]); z drugiej strony niema w osmańskim wybitnego wzdłużenia spółgłosek [2]), tak że *šałłym*, z dwoma etymologicznie usprawiedliwionemi *ł*, nie różni się niczem od *šałym* z jednem *ł*.

Rymy jak *janar-my* i *bułunmaz-my* (OT II 234 Nr. 301) świadczą o pokrewieństwie brzmienia osmańskiego *r* i *z* [3]).

j alternuje często z jednej strony z *γ*, z drugiej z *v*; stąd rymy *kałmaja* — *kyrmaya* (Nr. 151), *terlemeje* — *tarama'a* (⇐*taramaya*, OT II 289, 7 i 5 z dołu), *Fatmajy* — *atmayy* (Nr. 116), *kereviz* — *jemejiz* (Nr. 71), *dyvara* — *suvara* — *kajyra* (Nr. 163), *mavi dir* — *evi dir* — *ujudur* (Nr. 136), *beden jar* — *giden jar* — *öjreden var* (Nr. 158 i 326).

Tu i ówdzie każą rymy zakładać częściowe lub całkowite upodobnienie sąsiadujących dźwięków przy szybszem tempie mowy,

---

[1]) Trafności tej obserwacji dowodzi fakt, że w zapisach Luschana (Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien) spotykamy mnóstwo podwójnych spółgłosek, jak *„kajjet"* t. j. *gajet*, *„amman*, *karryschyr*, *etteji*, *kyllyndschym*, *tannessy"* i t. p., których Luschan, nie mający żadnego przygotowania językoznawczego, nie umie sobie w żaden sposób wytłumaczyć. Jego uwagi o tem są tak ciekawe, że pozwolę je sobie dosłownie przytoczyć. »Dem Fachmanne, d. h. den wenigen Herren, die sich wissenschaftlich mit einer Turksprache beschäftigen, fällt bei den sechs hier in meiner ganz rohen Transskription mitgeteilten Texten besonders die Menge der Doppelkonsonanten auf. Es ist mir nicht möglich, hierfür eine ganz abschliessende Erklärung oder auch nur eine Entschuldigung beizubringen. In vielen Fällen schreibe ich die Doppelkonsonanten unbewusst und nur, um dadurch den vorhergehenden Vokal als kurz zu bezeichnen, in anderen aber glaubte ich mit grosser Sicherheit den Konsonanten wirklich doppelt zu hören — auch in Worten, von denen ich weiss, dass sie mit einfachen Konsonanten geschrieben, und in Stambul auch gesprochen werden. Es mag sich hier vielleicht um dialektische Lokalformen handeln, wenigstens hat die Untersuchung meiner Walzen (— idzie o zdjęcia fonograficzne —) durch Fachleute mit gutem Gehör, in einzelnen Fällen wirklich etwas an Doppelkonsonanten anklingendes ergeben. Doch würde ich es für voreilig halten, hierauf schon weitere Schlüsse zu bauen, ehe genauere Untersuchungen vorliegen«. Przy całej swej naiwności stanowią te wywody potwierdzenie moich własnych spostrzeżeń, o których pisałem już częściwo w K. str. 13).

[2]) Stąd takie formy jak *eveli* zamiast *evveli* (G. 17, 4), *mülaham* ⇐ *mülahham* (G. 23, 1), (*ak*) *sakały* ⇐ *sakałły* (ibid.), *memlekete* ⇐ *memleket-de* (G. 27, 7), *anamadyk* ⇐ *anłamadyk* (G. 30, 2), *onarda* ⇐ *onnarda* ⇐ *onłarda* (G. 37, 6) etc.

[3]) Por. K 14.

podczas gdy zapis, odpowiadający powolnej, starannej artykulacji, upodobnienia takiego nie wykazuje, np. *bakty* — *atty* (Nr. 25), *diktim* — *gittim* (Nr. 166), *čattyłar* — *jaktyłar* (Nr. 200).

Rym *učłary* i *jokušłary* (Nr. 227) jest czysty w gwarach, które upraszczają zwarto-szczelinową *č* na szczelinową *š*, a to na końcu wyrazów i wewnątrz, przed spółgłoskami.

Jak widać z niektórych przykładów, możemy często na podstawie rymów zakwestjonować ścisłość zapisu, względnie stwierdzić, że zapis odzwierciedla wymowę przy powolnym dyktacie, a nie swobodną, codzienną artykulację. Na tej samej podstawie możemy gdzieniegdzie sprostować tekst popsuty. Weźmy naprzykład Nr. 186 u Kúnos'a, który brzmi:

gökte jyłdyz maha gider,
gja ejlenir gja gider;
ben bu gün jary gördüm,
sanyrym padšah gider.

Tekst tej piosenki jest niewątpliwie zepsuty i musiał pierwotnie brzmieć:

gökte jyłdyz ma(h) gider,
gja(h) ejlenir gja(h) gider;
ben bu gün jary gördüm,
sanyrym padša(h) gider.

Na niebie poruszają się gwiazdy i księżyc,
to się zatrzymają, to znów idą naprzód [1]);
widziałem dziś kochankę,
myślałem, że to król idzie.

Tu oczywiście albo we wszystkich wypadkach słychać słabe *h*, albo ono, stosownie do wymowy danej okolicy, wszędzie ginie. W pewnych ściśle określonych wypadkach może wskazywać nieczysty rym, że piosenka nie powstała tam, gdzie ją zapisano, tylko, że przywędrowała z okolic, których wymowa różni się od wymowy

[1]) Nie jest to oczywiście normalny pogląd ludu tureckiego na pozorny ruch gwiazd. Zwrot *gjah ejlenir gjah gider* stanowi poprostu motyw pieśni, który tu dzięki rymowi zestawiono nieszczęśliwie i wbrew oczywistości z gwiazdami i księżycem. Jest on na swojem miejscu w piosence Nr. 197 *iki kajyk jan gider, gja ejlenir gja gider*, »dwie łódki płyną przy sobie, to się zatrzymają, to znów płyną dalej« i Nr. 345 *suda bałyk jan gider, gja ejlenir gja gider*, »w wodzie płyną ryby przy sobie (lub na poprzek), to się zatrzymają, to znów płyną dalej«.

miejscowości, gdzie ją zapisano i tam, w swem miejscu rodzinnem, daje rymy czyste.

Niekiedy obserwujemy zmianę form gramatycznych na rzecz rymu, jak np. w Nr. 107, gdzie mamy *susaryk* zamiast *susaryz*, dla rymu z *pusaryk* i *bu saryk*, przy współdziałaniu analogji z formami 1. os. l. mn. praeteriti i conditionalis, zakończonemi na *-k*[1]).

6. Budowa strof i ich połączeń w poezji ludowej osmańskiej.

W poezji ludowej Osmanów nie spotykamy zupełnie utworów niestroficznych; w budowie strof panuje jednak mała rozmaitość. Spotykamy tylko strofy dwuwierszowe, rzadkie i poniekąd wyjątkowe, trój- i czterowierszowe. Poprzednio omówiliśmy już występowanie poszczególnych rodzajów wiersza w strofach i stwierdziliśmy, że wiersze krótsze, siedmio- i ośmiozgłoskowe, łączą się przeważnie w strofy czterowierszowe, zaś dłuższe, liczące od jedenastu do piętnastu zgłosek, wyłącznie w strofy trójwierszowe, że zatem między ilością zgłosek w wierszu, a wierszy w strofie zachodzi poniekąd stosunek odwrotny.

Ilość wierszy w strofie poznajemy zasadniczo z ilości rymujących zakończeń, biorąc przy tem oczywiście pod uwagę także długość i całą budowę wiersza. Musimy się więc jeszcze przyjrzeć budowie strof ze względu na ilość, jakość i umiejscowienie rymów. Dokładna analiza tych cech jest nieraz bardzo pouczająca, bo dostarcza uchwytnych wskaźników dla poznania powstania i rozwoju strof.

W czterowierszowych *mani* przeważa rozkład rymów wedle schematu *aaba*. Jest to. w porównaniu z czterowierszami innych ludów tureckich, mającemi zwyczajnie tylko dwa rymujące wiersze *abcb*, krok naprzód w kierunku udoskonalenia formalnego. Obserwując jednak uważnie jakość rymów, dostrzegamy, że rymy w wierszach drugim i czwartym bywają często pełniejsze i doskonalsze, niż w pierwszym i drugim. Weźmy np. *mani* Nr. 31:

ałtun tabak on elma, Złoty talerz, (na nim) dziesięć jabłek,
bešin ał bešin ałma; „weź z nich pięć, pięciu (dalszych) nie bierz“;

[1]) Być może, że działa tu wpływ analogicznych form azerbajdżańskich, zakończonych na *-uχ* (=osm. *-iz*, *-yz*); patrz Foy, Azerbajğanische Studien I 151—152. Por. *isteriχ sizi özümüze büjük edeχ* »chcemy cię zrobić naszym naczelnikiem«, Kúnos, Kisázsia török dialektusairól 31 pu.

Azrail kapuja geldi, Azrail[1]) przyszedł do drzwi:
ǯanym ał'ešim ałma. „bierz mą duszę, nie bierz mi kochanki".

Tu uzgodnienie dźwiękowe zakończeń wiersza 2. i 4. jest pełniejsze, obejmuje większą ilość zgłosek niż w wierszu 1. i 2. Podobnie w Nr. 144 spotykamy rymy: *zejtine — sözüne — jüzüne,* w Nr. 147: *ałdy sazy — bu nazy — bu jazy,* w Nr. 169: *kajykłar — bałykłar — ajryłykłar* i t. d. Przykładów można by przytoczyć bardzo wiele. Dowodzą one wszystkie, że między wierszem drugim a czwartym zachodzi często szczególniejsza analogja w budowie i że rym, spajający te dwa wiersze, a więc zarazem pierwszą i drugą połowę czterowiersza, jest pierwotny i dawny, zaś rym między wierszem pierwszym a drugim wtórny. Ten paralelizm formalny między obiema połowami czterowiersza, będący tylko wyrazem paralelizmu treści, świadczy, że znana nam z poprzednich wywodów zasada dwudzielności rządzi także budową czterowierszowej strofy osmańskiej.

Rozkład rymów inny niż *aaba* zdarza się bez porównania rzadziej. Spotykamy więc sporadycznie typy *aabb* (przykłady: *mani* Nr. 13, 110, 141, 198), *abca* (Nr. 95), *abab* (Nr. 45), *abcb* (Nr. 119, 255, 267, 314), *aaaa* (Nr. 135, 148, 199, 272, 305, 331, 376, 386). Z tych *abcb* przedstawia pierwotniejszy stopień rozwojowy, niezmiernie częsty u innych ludów tureckich, u Osmanów, jak widać z niewielkiej liczby przykładów, już bardzo rzadki. Typ *aaaa* posuwa regularność formalną jeszcze dalej niż zwykły *aaba*, zastępując nierymujący wiersz trzeci rymującym.

Niejeden z czterowierszy, niezwykłych ze względu na rozkład rymów, powstał przez pomieszanie ze sobą dwóch różnych pieśni, względnie inne zepsucie pierwotnego tekstu. Tak np. wyjątkowe ułożenie rymów w Nr. 314:

pamuk attym čajyra, Rzuciłem bawełnę na łąkę,
čajyryn čimenine; na murawę łąki...
ipek ołsam sarylsam, Ach, gdybym był jedwabiem i mógł się owinąć
jarymyn etejine. o rąbek sukni kochanki!

tłumaczy się nam natychmiast jako zepsucie, gdy porównamy Nr. 17:

ajne attym čimene, Rzuciłem zwierciadło na murawę,
čimenin čičejine; na kwiaty murawy...
ipek ołup sarylsam, Ach, gdybym był jedwabiem i mógł się owinąć
jarymyn perčemine. dokoła loków mej kochanki.

---

[1]) = anioł śmierci.

W innym, również wyjątkowym wypadku (Nr. 13):

aja bak, jyłdyza bak, Patrz na księżyc, patrz na gwiazdy,
damda duran kyza bak; patrz na dziewczę, co stoi na dachu;
aj benim jyłdyz benim, księżyc mój, gwiazdy moje,
damda duran kyz benim. moje jest dziewczę, co stoi na dachu.

musiała druga połowa czterowiersza brzmieć, jak świadczy zanotowany warjant,

ǯilvesine dojułmaz, nie można się nasycić jej urokiem,
ejlediji naza bak. patrz na wdzięki, jakie roztacza.

W strofie trójwierszowej rymują wszystkie trzy wiersze; przedstawia się ona więc jako udoskonalenie czterowiersza typu *aaba* przez wyłączenie zeń wiersza trzeciego, nierymującego. Zasada parzystości i dwudzielności zaciera się przez to niemal zupełnie. Jedynie co do treści zachowuje trójwiersz często podział na dwie nierówne części: wiersz pierwszy, ewentualnie dwa pierwsze, malują zazwyczaj tło, zaś reszta strofy wyraża myśl, pozostającą w związku z tem tłem. Oczywiście pod względem rozkładu rymów nie przedstawia trójwiersz żadnej rozmaitości.

Pieśni składają się ze strof niemal zawsze tego samego rodzaju, a więc albo cztero albo trójwierszowych. Stosunek wzajemny bywa zazwyczaj zarówno co do treści jak i formy dosyć luźny. Niekiedy uwydatnia się przynależność strof do siebie w ten sposób, że pierwszy wiersz każdej strofy zaczyna się od jednego lub kilku powtarzających się wyrazów. Tak np. pieśń Nr. 10, na str. 342, ma pięć strof trójwierszowych, z których każda zaczyna się od słowa *Izmirin* [1]) (*Izmirin jołunda vurdułar beni, Izmirin jołunda bir syra diken, Izmirin ičinde kura čekilir* i t. d., następna pieśń, Nr. 11, ma trzy strofy trójwierszowe, zaczynające się od słów *Janjanyn ičinde* i t. d.

Od tego zjawiska należy odróżnić właściwe wiersze refrenowe, powtarzające się po każdej strofie i łączące poematy w jedną całość. Wiersz refrenowy, zazwyczaj zgodny co do ilości zgłosek z wierszami strof, powtarza się jużto niezmiennie, jużto z niewielkiemi zmianami (por. Nr. 58, str. 293, gdzie po wszystkich strofach następują kolejno wiersze: *bir aǯajyb kyza gönül verdim ben, bir meleksi kyza gönül verdim ben, kömür gözlü kyza gönül verdim ben*). W niektórych pieśniach powtarza się po każdej zwrotce refren zło-

[1]) Tylko w czwartej strofie: *Izmire.*

żony z kilku wierszy. Po strofach trójwierszowych spotykamy najczęściej refren dwuwierszowy, zgodny co do ilości i rozkładu zgłosek, ale z odrębnym, własnym rymem. Kúnos nazywa takie wiersze refrenowe *bā'rma* „krzyk, wołanie"; nazwą tą oznacza jednak nie tylko wiersze powtarzające się po każdej zwrotce, ale także ostatnią zwrotkę pieśni, odmienną w swej budowie od poprzednich, a którą tu będziemy nazywali strofą końcową, zaś w zbiorze swym R VIII rozumie pod *bā'rma* całe pieśni, bez względu na to, czy mają wiersze refrenowe, względnie odrębną strofę końcową, czy nie. W wierszach refrenowych spotykamy często kilkakrotne powtórzenie tego samego wyrazu, np. *nafile nafile nafile sevmedi seni göjnüm nafile* (OT II, str. 272), różnych wykrzykników, jak *ajoł ajoł ał beni ał sinene sar beni — ajoł* (ibid. str. 290), względnie głosów dźwiękonaśladowczych, jak *tin tin tini tini tin, tin tin a ǵivan* (ibid. str. 275). W roli refrenu może występować także cała zwrotka trój- lub czterowierszowa. Wogóle panuje tu wielka swoboda i bogactwo, tak że wyliczenie szczegółowe wszystkich spotykanych kombinacyj strof z refrenami zajęłoby zbyt wiele czasu i miejsca. Niewątpliwie odgrywają tutaj czynniki muzyczne, a więc melodje pieśni, pierwszorzędną rolę.

Przez strofę końcową rozumiemy szereg wierszy, odrębnych co do budowy i rymu od strof właściwych, a stanowiących zakończenie niektórych pieśni. Tak np. po piosence Nr. 45 (OT II, 285/6), składającej się z dwóch zwrotek trójwierszowych o wierszach ośmiozgłoskowych, widzimy szereg następujących wierszy:

filǵan filǵana,	Filiżanka do filiżanki,
gerdan gerdana,	szyja do szyi,
odałary jan jana,	ich pokoje tuż przy sobie,
mumłary šamdana,	świece do lichtarza,
anasyny urgana,	jej matkę na powróz,
babasyny ormana,	jej ojca do lasu,
kör ołasy kajn-ana,	niech oślepnie teściowa,
kyzyny-da ver bana.	daj mi jej (lub: twą) córkę [1]).

Nieco odmienną budowę mają pieśni zawodowych śpiewaków, zwanych ašikami, zwłaszcza należące do znanych cyklów romantycznych, jak pieśni grupujące się około postaci bohatera Kör Oγłu,

---

[1]) Wszystko to nie ma żadnego sensu, ale musi się śpiewać bardzo wesoło.

Sah Isma'il, Ašik-Garib, Ašik-Kerem i innych. Nie są to już jednak utwory czysto ludowe, o czem świadczy i język, pełen obcych, głównie perskich zapożyczeń i treść przeważnie nieturecka. Budowa wiersza jest jednak rdzennie turecka: strofy przeważnie trójwierszowe, wiersze najczęściej jedenastozgłoskowe z przerwą po szóstej zgłosce. Zwrotka pierwsza poddaje dwukrotnie wiersz refrenowy, który powtarza się następnie z końcem każdej dalszej strofy. Stąd pieśni te przedstawiają co do rozkładu rymów następujący schemat *abcb*, *dddb*, *eeeb*, *fffb* i t. d. Podobnie przedstawiają się zwrotki t. zw. destanów[1]), z tą tylko różnicą, że pierwsza zwrotka miewa postać *abab*.

Pozostaje nam jeszcze dodać kilka słów o pieśniach w formie dialogu. Są one znane i rozpowszechnione u wielu ludów tureckich. Toteż przypisywanie ich powstania u Osmanów wpływom perskim nie ma żadnego uzasadnienia. Są one podobnie jak *mani* czy *türkü*, utworami ogólnotureckiemi. Początek ich łatwo sobie wyobrazić jako wymianę okolicznościowych piosenek między dziewczyną i chłopcem, przyczem zawsze druga piosenka stanowi odpowiedź, nawiązującą do słów pierwszej. Stąd pochodzi ich charakterystyczna cecha, a mianowicie, że co dwie strofy tworzą ściślejszą całość, złożoną z wyzwania i odpowiedzi. Do tego rodzaju pieśni należy znana *Türkmen kyzy*[2]), rodzaj ballady, w formie dialogu między ognistą Turkmenką, porzucającą bez wahania namiot rodzicielski, a młodym, przywiązanym do swojej ziemi bejem, którego Turkmenka stara się napróżno nakłonić do wspólnej ucieczki. Luschan zapisał pieśń w formie dialogu między kobietą a młynarzem[3]). Młynarz nie chce za żadną cenę zemleć zboża, godzi się dopiero, gdy kobieta obiecuje mu oddać swą córkę[4]). U Kúnos'a (OT II 386, Nr. 11) znajdujemy wierszowaną rozmowę między matką a córką. Matka namawia córkę kolejno, by wyszła za bankiera, handlarza jarzyn,

---

[1]) Określenie pojęcia *destan* (z pers. *dāstān*) znajdzie czytelnik u G. Jacob'a, Die türkische Volkslitteratur, str. 18/19.

[2]) Piosenka wielokrotnie zapisywana; literatura do niej podana u Jacob'a op. cit. 19.

[3]) Luschan, Einige türkische Volkslieder, str. 196/7.

[4]) Nieco inaczej przedstawia się warjant tej pieśni, który zapisałem na podstawie dyktatu pewnego Turka z Urfy. Młoda kobieta ofiarowuje młynarzowi srebrną naramiennicę, złote kólczyki, nareszcie swój rumiany policzek. Dopiero ta ostatnia zapłata go zadowala.

rzeźnika, tkacza, krawca. Córka nie chce, bo bankier kazałby jej liczyć dukaty, kupiec dużo jeść, rzeźnik siekać mięso, tkacz czyścić bawełnę, krawiec szyć. Wkońcu godzi się wyjść za pijaka: ten nie ma żadnego zajęcia i nie każe jej nic robić.

Prócz tych szczerze ludowych utworów, tchnących prawdziwem życiem, mamy jeszcze papierzane poematy, przyoblekające pedantyczne wyliczanie wdzięków dziewczyny w formę nudnego dialogu, a raczej litanji:

dedim bu inǯiler ne dir?
dedi dišim-dir;
dedim bu kalemler ne dir?
dedi kašym-dyr;
dedim onüč ondört ne dir?
dedi jašym dyr;
dedim bana šeftali ver
dedi jok jok jok.

Powiedziałem: cóż to za perły?
Odpowiedziała: moje zęby.
Powiedziałem: cóż to za trzciny do pisania? [1])
Odpowiedziała: moje brwi.
Powiedziałem: co to trzynaście, czternaście? [2])
Odpowiedziała: mój wiek.
Powiedziałem: daj mi brzoskwinię (= całusa)! [3])
Odpowiedziała: nie, nie, nie!

Taką to formę, nieco żywszą pod koniec, ma pieśń Nr. 5 (str. 379) u Kúnos'a. Pokutuje tu duch semicki, który z poezji staroarabskiej zabłąkał się do osmańskich utworów ludowych, przyoblekłszy się po drodze w szatę stereotypowych porównań i przenośni zapożyczonych od liryki perskiej.

7. Alliteracja w poezji osmańskiej.

U Osmanów nie należy alliteracja do koniecznych cech formy wierszowej; pojawia się ona tylko sporadycznie jako nadprogra-

[1]) Jeden ze stałych obrazów na określenie brwi, por. Rocznik oryentalistyczny Bulletin II 22/3.

[2]) Tureckie wyrażenie w znaczeniu »około czternastu«. Jest to w folklorze tureckim wiek dojrzewania płciowego kobiety.

[3]) Por. wyżej str. 53.

mowa ozdoba strofy czy wiersza. To też moglibyśmy śmiało nie przywiązywać żadnej wagi do tych wszystkich przykładów, które będą zaraz przytoczone, gdybyśmy nie wiedzieli, jak ważną rolę odgrywa alliteracja w poezji innych ludów tureckich. Ponieważ jednak wiemy, że jest ona tam istotnym warunkiem wiersza, musimy jej ślady w poezji osmańskiej łączyć rozwojowo z tamtemi zjawiskami i uważać je za objaw szczątkowy i jako taki godny uwagi.

Najpierw rozpatrzmy szereg przykładów alliteracji wierszowej, to jest zachodzącej między wyrazami tego samego wiersza.

benim bojnum büküldü (OT II mani Nr. 22, wiersz 4), *betime benzime bak* (Nr. 43, 2), *Bādad Bādada bakar* (Nr. 50, 1), *anasyny ararken — kojnuma kyzy girdi* (Nr. 55, 3—4), *dałłary delik delik* (Nr. 64, 2), *sytk-ile sevdim seni* (Nr. 68, 2), *jel estikče ejilmem — kačma güzel karšymdan — ben düšmanyn dejilim* (Nr. 95, 2—4), *bir dejirmi dülbend ałdym* (Nr. 100, 1), *bu günler gelir gečer* (Nr. 102, 2), *gündüz gelme geǯe gel* (Nr. 117, 3 i str. 337, 1), *diz dize durur iken* (Nr. 144, 3), *gemi gelir baš baša* (Nr. 170, 1), *jandym jandym janamam* (Nr. 208, 1), *jazy jazdym jaz idi* (Nr. 211, 1), *kale kaleje karšy* (Nr. 239, 1), *burma burma bojnuzu* (Nr. 248, 2), *kara kojun kavurmasy* (Nr. 256, 1), *kaš kara kirpik sijah* (Nr. 276, 1), *gel beni güldür güzel* (Nr. 278, 2), *kāve kojdum kuruła* (Nr. 282, 1), *mavi mintan mor düjme* (Nr. 306 var. 1), *čekmeǯeni čekemem* (Nr. 360, 1), *kara gün gelir gečer* (Nr. 375, 2), *ujur ujkudan ujansam* (Nr. 389, 3), *Jürük jajłasynda gün gelir gečer* (str. 348, 17), *kesilen kelleler ałmaz kasaba* (str. 349, Nr. 16, 3), *seraj önü syra syra söjütler* (str. 353, Nr. 19, 1), *kara kojun kuzułu dur* (str. 359, Nr. 4, 1), *Jusufun jürek jaresi* (str. 377 ult.)

Jak widać, w jednym wierszu alliterują wyrazy przeważnie na jedną i tę samą głoskę, rzadko tylko na dwie różne. Samogłoska następująca po alliterującym nagłosie nie musi być zgodna. Wyrazy alliterujące tworzą często grę słów, względnie figury etymologiczne.

Jeszcze rzadziej występuje alliteracja międzywierszowa, czyli stroficzna. Polega ona na zgodności pierwszej głoski sąsiednich wierszy. Strofy, których wszystkie wiersze spaja alliteracja, należą do wyjątkowych. Taką jest np. *mani* Nr. 223

jemenimi katładym,	Poskładałem swój szal jemeński,
jaryma gül topładym;	nazbierałem dla kochanki róż;

jar χatyra geldikče,	ilekroć przyszła mi na myśl kochanka,
jemenisin kokładym,	wąchałem jej szal jemeński [1]),

albo mani Nr. 327

sary gülüm jerinde,	Moja żółta róża jest na swem miejscu,
senin insaf nerende?	gdzież się podziała twoja sprawiedliwość?
suč bende dejl sevdijim,	Niema we mnie winy, moja kochana,
sana gönül verende.	(we mnie), który ci oddałem serce [2]).

---

[1]) Powonienie odgrywa w erotyce tureckiej bardzo wybitną rolę. Oczywiście idzie w pierwszym rzędzie o woń potu, por. G. str. 65, Nr. 23, 4 (o dziewczynie), *on dördünde teri qoqar, jar ulur* »w czternastym roku pachnie jej pot, staje się kochanką«; *on jedinde yatmeri gül gibi qoqar* »w siedemnastym roku pachnie jak pełna róża«; OT II 222, Nr. 231, 3/4 *zehir ołsa ičerim memenden akan teri* »chciałbym pić pot, spływający z twych piersi, nawet gdyby to była trucizna«. Obok zwykłego pocałunku spotykamy olfaktoryczny, polegający na obwąchiwaniu (*kokłamak*), por. *öpüšürler kokłašyrłar,* OT II 10, 21; *kyrmyzy güle ułaštym, öptüm koktum* (zam. *kokładym*) *helałłaštym,* tamże str. 273, Nr. 27, 2/3. Por. też moje uwagi o analogicznych objawach u Arabów w pracy R. Geyer'a Zwei Gedichte von Al-'Aʿšâ II (Wien 1921) 265.

Podobną rolę odgrywa powonienie w mistyce tureckiej, a szczegół ten świadczy, jak mocno splatają się ze sobą erotyka i mistyka. Kiedy Hekim Ata, jeden z najznakomitszych *pīr*'ów (starszych) reguły jesewickiej zbliżał się do ziemi Buγry Chana, ten przez trzy dni czuł z daleka woń świętego (Köprülü-zade Mehmed Fuad, Türk edebijatynda ilk mütesawwifler 100, 21). — Trzej młodzieńcy z Buchary, którzy długo nadaremnie szukali *müršid*'a, t. j. męża, któryby ich wprowadził w tajemnice reguły zakonno-mistycznej, zwrócili się o pomoc do derwisza Zengi Ata, znanego mistyka. »Zengi Ata powiedział im „poczekajcie chwilę, niech obwącham cztery strony świata, a gdziekolwiek poczuję woń doskonałego *müršid*'a, powiem wam". Młodzieńcy poczekali z radością. Zengi Ata, zwracając twarz w cztery strony świata, wąchał, wreszcie rzekł: „niema nikogo, ktoby lepiej odemnie potrafił was doprowadzić do doskonałości"« (l. c. 105, 7—10). Jak widać, ma świętość też swą specyficzną woń.

[2]) Albo: „w tem, że ci oddałem serce" (zam. *verdijimde*), a jeśli tak, to mamy tu wpływ azerbajdżański. Zanotowałem jeszcze następującą analogiczną konstrukcję osmańską: *topu'unda hałkały jürüjende görmeli* „na kostkach zdobne w branzolety, widoczne, gdy idą (u idących)". Takie użycie partic. praes. rozpowszechnione jest zresztą i poza azerbajdżańskim. [Co do *görmeli* 'widoczny' por. azerb. i turkm. *jémeli* 'jadalny', Foy, Azerb. Studien I 166, 3]. Poza tem spotykamy konstrukcje jak *durup gačanda čyraχda gečer* „kiedy zerwali się i uciekali, zgasła świeca" w dwóch tekstach, podanych przez Kúnos'a jako karamańskie

Por. wreszcie Nr. 304:

maniǯi mani söjle,	Manidżi (piosenkarzu), zaśpiewaj piosenkę,
manime karšy söjle;	zaśpiewaj w odpowiedzi na moją piosenkę;
maniǯi ołdūn bilejim,	niech wiem, żeś (prawdziwy) manidżi,
jedi türlü mejve söjle.	zaśpiewaj o siedmiu rodzajach owoców [1]).

Daleko częściej alliterują tylko dwa sąsiednie wiersze.

Nagromadzenie pewnych grup dźwiękowych w strofie daje jej niekiedy szczególną melodyjność, jak np. w piosence, wplecionej w opowiadanie Nr. 82 u Kúnos'a (OT II 45):

develer gelir merdinden,	Wielbłądy idą z Mardinu (?),
kanły da'yn ardyndan;	z poza „Krwawej Góry".
döndüm dołaštym geldim	Wracałem, kołowałem, przyszedłem,
jarym senin derdinden.	z bólu po tobie, moja kochanko.

gdzie powtarzające się *din* — *den* — *dyn* — *dan* — *dön* — *düm* — *dim* — *din* — *den* zdaje się naśladować dzwonki karawany wielbłądziej, o której piosenka wspomina.

8. Muzyka ludowa osmańska.

Stosunek słów do melodji. Literatura.

Pieśni, których budową zajmowaliśmy się dotychczas, są przeznaczone prawie bez wyjątku do śpiewu. To też byłoby rzeczą nader ważną poznać wzajemny stosunek słów i melodji pieśni. Musimy bowiem z góry przypuścić, że tekst słowny i melodja wpływają na siebie wzajemnie; skąd wniosek, że dokładna analiza muzyczna melodji powinna się przyczynić do zrozumienia struktury rytmicznej tekstu.

Niestety, jak to już zauważyło kilku kompetentnych autorów [2]), w większości współczesnych pieśni osmańskich zdają się iść melodja i tekst zupełnie odmiennemi drogami. Melodja nie odpowiada słowom, tak że bez głęboko sięgających zmian w tekście, burzących najczęściej całą jego budowę rytmiczną, nie można śpiewać pieśni na daną melodję. W szczególności łatwo zauważyć, że ilość tonów muzycznych i odpowiadających im zgłosek tekstu bywa zazwyczaj

(Kisázsia török dialektusairól 31—33), będących jednak w rzeczywistości azerbajdżańskiemi (por. Foy, Azerb. Stud. II 208—211).

[1]) Idzie tu o *mani*, których pierwszy wiersz zawiera wzmiankę o owocach, jak np. *elma, armud, üzüm, ajva, limon, portukał, kirez.*

[2]) Por. wyżej str. 68.

całkiem różna; jednej zgłosce odpowiadają najczęściej dwa, ale bardzo często i kilkanaście tonów. Granice taktów muzycznych, o ile je zapisujący melodję oznaczają, oczywiście na podstawie subjektywnego odczucia, nie odpowiadają najczęściej granicom cząstek rytmicznych, średniówkom. Tak np. zgłoski wiersza *bej oyłunun* | *konakłary* | *benzer saraja* rozkładają się na trzy takty melodji następująco: *bej oyłunun ko-* | *nakłary* | *benzer saraja*[1]. W szczególny sposób odpowiadają często pojedynczym spółgłoskom, wydzielonym ze zgłosek, oddzielne tony muzyczne, ba nawet całe części taktów. Najczęściej ma to miejsce przy drżących, bocznych i nosowych *r*, *l*, *m*, *n*, niekiedy jednak i przy ustnych szczelinowych, oczywiście tylko dźwięcznych[2]. Często zjawiają się po tych spółgłoskach pomocnicze samogłoski, a więc np. *ej de-ri-viš-ler* (=*dervišler*), *ej kary-daš-łar* (=*kardašłar*), *me-ǯi-nun* (=*meǯnun*), *ru-mu-da* (=*rumda*), *je-ši-li* (=*ješil*), *i-ke-ni* (=*iken*)[3] i t. p. Niekiedy zmienia śpiewak dowolnie całe wyrazy, powtarzając i zmieniając poszczególne ich zgłoski, aby osiągnąć zgodę między melodją a tekstem, np. *e-de-lim ǯev-la-lan ky-ła-łym sej-ra-ran* (=*edelim ǯevlan kyłałym sejran*)[4], nie mówiąc już o najrozmaitszych osobliwych zmianach, jakim ulega wyraz *ałłah* w różnych pieśniach religijnych (jak *il-łał-ła-hi* i t. p.) O wstawianiu wyrazów pasorzytniczych pomiędzy wyrazy tekstu pieśni była już mowa poprzednio[5].

Wszystkie te fakty dowodzą niezbicie, że między tekstem słownym a muzycznym niema pierwotnie zgody, skoro trzeba aż tak daleko sięgających zmian pierwszego, aby się mógł z drugim połączyć. Chcąc sobie ten stan rzeczy wytłumaczyć, przyjmujemy zwykle, że dzisiejsze melodje pieśni osmańskich nie są pierwotne,

[1]) B. Miller. Турецкія народныя пѣсни, str. 5.

[2]) Por. O. Abraham u. E. v. Hornbostel w Zeitschrift für Ethnologie XXXVI 210: *Fremdartig berührt uns weiterhin die musikalische Betonung einzelner klingender Konsonanten* (*f*, *m*, *n*, *l*. *r*). *Dieselben erhalten nicht nur ganze Taktteile für sich allein*, *sondern werden öfters sogar mit musikalischen Figuren*, *Koloraturen ausgeschmückt*. Jak można wydobyć ton, śpiewając bezdźwięczną głoskę *f*, jest dla mnie zagadką. Faktycznie jednak spotykamy tego rodzaju zapis kilka razy u wymienionych autorów (por. melodja IV). Musi to być jakieś nieporozumienie.

[3]) Köprülü-zade Mehmed Fuad, Türk edebijatynda ilk mütesawwifler, tablice I—XII.

[4]) Ibid., tablica III.

[5]) Por. str. 82.

tureckie, tylko obce im, pochodzeniem perskie, wzgl. persko-arabskie [1]). Ale trzeba zaraz dodać, że jest to przypuszczenie nie oparte na ścisłej analizie muzycznej, powzięte bez zastosowania metody porównawczej.

O muzyce tureckiej mamy wogóle bardzo mgliste i niedostateczne wiadomości, tak że brak dotychczas pewnego i objektywnego sprawdzianu dla sądów, jakie pierwiastki w danej melodji uważać za rodzime, a jakie za obce. Tak naprzykład znamy dosyć dużo melodyj Gagauzów bessarabskich, zapisanych przez Moszkowa [2]), w których stosunek tekstu słownego do muzycznego jest zgoła odmienny niż we właściwych pieśniach osmańskich, podanych przez Luschana lub Millera. A mianowicie ilość zgłosek w wierszu i odpowiadających im tonów muzycznych melodji jest niemal zawsze ta sama, jak również podział na takty muzyczne zgadza się najzupełniej z podziałem wiersza na cząstki rytmiczne [3]).

Otóż nasuwa się pytanie, czy takie stosunki muzyczne jak u Gagauzów [4]), gdzie melodja i tekst pieśni znajdują się w zupełnej zgodzie ze sobą, uważać za bliższe pierwotnej muzyki tureckiej, czy też takie jak u Osmanów, gdzie tej zgody niema?

Nie będąc sam muzykologiem, ani nie mając nawet elementarnego muzycznego wykształcenia, nie mogę tu dać oczywiście żadnej odpowiedzi, a sprawę poruszam jedynie jako ciekawe zagadnienie, które nam może w przyszłości specjaliści wyjaśnią.

Ze stanowiska historyczno-kulturalnego byłoby przyjęcie przez Osmanów melodyj perskich, wzgl. arabskich, dosyć zrozumiałe. Zastanawiający byłby tylko fakt większej trwałości tekstu słownego pieśni, który zachował swą rodzimość, niż melodji, która została zastąpiona obcą, lub przynajmniej uległa silnym obcym wpływom.

Nasza niedostateczna znajomość muzyki tureckiej pochodzi w pierwszym rzędzie z braku odpowiednich materjałów. Wobec tego, że odnośna literatura jest bardzo rozprószona, uważam za wskazane podać krótkie zestawienie dotyczących prac.

---

[1]) Por. cytowane wyżej, str. 68, zdanie B. Fabó.

[2]) W. Moszkow, Нарѣчія бессарабскихъ Гагаузовъ. Petersburg 1904 = R. X.

[3]) Por. np. Nr. 97, 98 i 100 na str. 11 pierwszego dodatku.

[4]) Język Gagauzów można, mem zdaniem, uważać śmiało za odmianę gwarową osmańskiego, poezja ich nie różni się również niczem istotnem od poezji osmańskiej.

O najdawniejszej muzyce tureckiej, jeszcze przed Islamem, pisze Köprülü-zade Mehmed Fuad w osobnym ustępie swej historji literatury tureckiej (Türk edebijaty tariχi, Stambuł 1920, III § 5, str. 85—87), zatytułowanym *Türklerde musyky*, powołując się na rozdział o tymże przedmiocie w swej poprzedniej rozprawie Türk edebijatynyn menše'i (p. 63–69), jak również na swoje dwie rozprawy, mające się niebawem ukazać, Türklerdeki askeri muzykałary (!) „muzyki wojskowe u Turków" [1]) i pracę o narodowym instrumencie muzycznym ludów tureckich t. zw. *kobuz* [2]).

Bibljografję prac dotyczących pieśni i melodyj innych, współczesnych ludów tureckich, poza Osmanami, podaje Rybakow w dodatku do swej rozprawy Музыка и пѣсни уральскихъ мусульманъ (Petersburg 1897). Pewne wiadomości o bibljografji pieśni i muzyki osmańskiej znajdujemy we wstępie A. E. Krymskiego do pracy B. Millera Турецкія народныя пѣсни, o której będzie niebawem mowa.

W szczególności wymienia Krymski trzy starsze artykuły rosyjskie Музыка въ Турціи (Пантеонъ и репертуаръ русской сцены 1851, Nr. 10, str. 18—22), Музыка у турокъ (Музыкальный Свѣтъ 1854, Nr. 7, str. 52—53) i A. Г-въ. Музыкальное общество въ Константинополѣ (Русскій Вѣстникъ 1867, Nr. 9, str. 151—161), oraz pracę Minorskiego (B. Θ. Минорскій, Константинопольскія увеселенія, Tyflis 1903), która ma zawierać interesujące spostrzeżenia tego orjentalisty, a zarazem specjalisty muzykologa, na temat muzyki ludowej u Osmanów [3]).

Pierwszą publikacją, przynoszącą teksty muzyczne, t. j. zapisane nutami melodje pieśni z odnośnemi słowami są B. Millera Турецкія народныя пѣсни, wydane najpierw w Этнографическое Обозрѣніе III 1903, str. 113—155, potem ze wstępem Krymskiego w Труды по востоковѣдѣнію Moskwa 1903. Zbiór ten zawiera 20

---

[1]) Źródła chińskie wspominają o orkiestrach wojskowych już u dawnych Tu-kiu i Ujgurów, Visdelou, Supplément à la Bibliothèque Orientale d'Herbelot (Maëstricht 1776) p. 137, cytowany u Mehmeda Fuada, Türk edeb. tar. 86. Także w obozie Atyli była muzyka wojskowa.

[2]) Instrument muzyczny podobny do lutni arabskiej (*ʿūd*), o 1—5 strunach.

[3]) Luźne spostrzeżenia o muzyce tureckiej znajdujemy też w różnych opisach podróży po Turcji.

melodyj i odnośnych tekstów pieśni, zapisanych dla autora przez zawodowego muzykanta, Ormianina rodem z Konstantynopola, Petrosianca.

Daleko większą wartość naukową mają melodje osmańskie, zebrane przez F. Luschana w Zenǯirli w północnej Syrji[1]) przy pomocy fonografu. Niestety i tu śpiewakiem nie był rodowity Turek, tylko Ormianin z Aintab Avedis oγlu Avedis[2]). Zbiór Luschana został wykorzystany naukowo przy pomocy wszelkich rozporządzalnych aparatów akustycznych przez dwóch muzykologów O. Abrahama i E. Hornbostel'a[3]).

Zdjęcia fonograficzne pieśni i melodyj granych na flecie robił też Fr. Giese, w czasie swych studjów w Azji Mniejszej[4]). O ile wiem, nie były te materjały jeszcze publikowane.

W r. 1917, w czasie pobytu rannych żołnierzy tureckich w Krakowie, zapisała p. T. Kwiatkowska i p. prof. K. Krzyształowicz na mą prośbę około 10 melodyj osmańskich na podstawie produkcji Turka macedońskiego Ročko Assan ōli Ali (=R. Hasan oγlu A.) z Radoviš nad Strumicą. Teksty te są o tyle ważne, że pochodzą od Turka-muzułmanina, prawdziwego śpiewaka ludowego, nie mającego żadnego wykształcenia muzycznego, tak że możliwość bezpośrednich wpływów obcych jest u niego bardzo mało prawdopodobna. Publikację tych tekstów muszę odłożyć niestety na pomyślniejsze czasy.

Wspomniany powyżej uczony turecki Köprülü-zade Mehmed Fuad dołącza do swego dzieła Türk edebijatynda ilk mütesawwifler (Stambuł 1919) dwanaście tablic, zawierających zapis melodyj śpiewanych po klasztorach derwiszów (tekje) do słów staroosmańskiego mistyka Junus Emre, dokonany przez muzykologa tureckiego Sejjid Abdulkadir Beja.

Wreszcie należy wspomnieć o licznych litografowanych w Konstantynopolu zbiorach pieśni z nutami (*šarky-kanto*), które jednak są produktami muzyki artystycznej i zawierają (zdaniem Minor-

[1]) F. v. Luschan, Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien, Zeitschrift f. Ethnologie 36 (1904) 177—202.

[2]) Z wyjątkiem Nr. 13, którą to pieśń śpiewał Turek-muzułmanin, Ali z Maraš.

[3]) Phonographierte türkische Melodien. Zeitschr. f. Ethnol. 36 (1904) 203—221.

[4]) Por. G. 10.

skiego) bardzo często motywy nietureckie, węgierskie, rumuńskie i cygańskie.

Ze względu na niezmiernie bliskie pokrewieństwo tekstów powinniśmy tu włączyć także pieśni Gagauzów bessarabskich, zapisane przez W. Moszkowa (В. Мошковъ, Нарѣчія бессарабскихъ Гагаузовъ, Petersburg 1904, 2 tomy, teksty i przekład rosyjski). Znajdujemy tam dwie melodje śpiewów religijnych. 24 melodyj t. zw. *türkü,* 12 *mani* i 29 melodyj tańców, przerobionych na skrzypce.

Co się tyczy muzyki perskiej i arabskiej, z której bardzo silnym wpływem na muzykę turecką musimy się w pierwszym rzędzie liczyć, to tu rozporządzamy już znacznie obszerniejszą literaturą, co prawda, niestety, opartą częściej na teoretycznych pracach arabskich niż na bezpośredniej obserwacji. Dla dopełnienia niniejszego przeglądu podam kilka najważniejszych prac z tego zakresu.

Kiesewetter, Die Musik der Araber nach Originalquellen, Leipzig 1842.

M. Meszāḳa, Maḳālat fī 'ṣṣināʻa 'lmūsīḳīja (szereg feljetonów w II roczniku czasopisma arabskiego al Mašriḳ, wydawanego przez jezuitów w Bajrucie w Syrji, za rok 1899; także w oddzielnem wydaniu z tytułem francuskim Traité sur la musique arabe par le Dr. Méchaqua, publié et annoté par le P. L. Ronzevalle).

Land, Recherches sur l'histoire de la gamme arabe, Leide 1884.

A. Z. Idelsohn, Die Makamen der arabischen Musik. Sammelbände d. Internat. Musikgesellschaft. Jhrg. XV. Heft 1. Idelsohn, jako kantor żydowski w Jerozolimie, zna doskonale z praktyki muzykę arabską.

ROZDZIAŁ IV.

1. Poezja ludowa Tatarów kazańskich.

Tatarów kazańskich zaliczamy do grupy północno-tureckiej, w obrębie której stanowią oni część rodziny Turków wołżańskich. Pod względem antropologicznym są oni bardzo niejednolici i wykazują znaczne przymieszki pierwiastków fińskich i rosyjskich [1]).

[1]) Por. E. Oberhummer, Die Türken und das osmanische Reich 11/12.

Kazań, ich główny punkt skupienia, założony rzekomo już przez Batu Chana w XIII stuleciu, stał się w pierwszej połowie XV w. stolicą samodzielnego chanatu kazańskiego, powstałego na gruzach dawnego państwa Bułgarów wołżańskich [1], a podbitego dopiero w r. 1552 przez Iwana IV. Obecnie zamieszkują Tatarzy kazańscy w liczbie około 675.000 gubernję kazańską, a poza tem tworzą znaczny odsetek ludności zwanej ogólnie Tatarami, rozprószonej po całej Rosji europejskiej. Przeważną większość ich stanowią muzułmanie. Propaganda Islamu w owych nadwołżańskich okolicach sięga przełomu IX i X stulecia, a ciekawem świadectwem jej jest *risāla*, t. j. sprawozdanie Ibn Faḍlāna z misji, wysłanej w te strony przez kalifa al-Muḳtadira (wyruszyła z Bagdadu 21. VI. 921), cytowane w obszernych wyjątkach w słowniku geograficznym Jāḳūt'a [2]. Dziś część Tatarów kazańskich wyznaje prawosławie; ci zwą się *Keräšen* w przeciwstawieniu do *Tatar*, która to nazwa oznacza wyznawców Islamu.

W ostatnich dziesiątkach lat był Kazań środowiskiem ożywionego ruchu literackiego, głównie w kierunku religijnym i politycznym. Jest to jednak literatura warstw oświeconych, nie mająca, podobnie jak u Osmanów, nic wspólnego z literaturą ludową, która żyje w ukryciu, przekazywana ustnie z generacji na generację, nie troszcząc się zupełnie o najnowsze prądy religijne i polityczne i przez nie również ignorowana.

Cenne próby tej literatury ludowej zebrał i ogłosił turkolog węgierski G. Bálint w pracy p. t. Kazáni-tatár nyelvtanulmányok (Budapeszt 1875—1877). Obejmuje ona trzy części: teksty z tłumaczeniem węgierskiem, słownik kazańsko-węgiersko-niemiecki i zarys gramatyki. Pośród tekstów znajdujemy następujące grupy: przysłowia (w liczbie 144), zagadki ludowe (46), pieśni (105 zwrotek), opowiadania (34), ciekawe zestawienie zabobonów rozpowszechnionych wśród Tatarów prawosławnych, wreszcie teksty religijne, jak rady mężów świętych, o rozszerzaniu się Chrześcijaństwa po śmierci apostołów, upomnienia św. Tychona i historja Józefa ze Starego Testamentu. O ile dział drugi, będący wyrazem propagandy prawosławnej nie wiele daje ludoznawcy, o tyle pierwszy jest praw-

---

[1]) W. Barthold, artykuł Bulghār w Enzyklopaedie des Islām.

[2]) Por. C. Brockelmann, Geschichte d. arab. Litteratur I 227/8 i W. Barthold, artykuł Ibn Faḍlān w Enz. d. Isl.

dziwą kopalnią cennych wiadomości. Teksty swe zbierał Bálint pośród Tatarów prawosławnych, jak widać z chrześcijańskich imion informatorów (*Simon*, *Gäürlä* = Gabrjel, *Boris*, *Bäčlej* = Bazyli, *Ignatij*); częściowo pośród dzieci szkolnych. Wszystkie teksty zapisano alfabetem łacińskim.

Pieśni dzielą się na t. zw. *jyr*, luźne czterowiersze, odpowiadające osmańskim *mani* i t. zw. *bäjetlär* (z arab. *bai̯t* 'wiersz'), utwory dłuższe, złożone z kilku lub kilkunastu zwrotek czterowierszowych. *Jyr* są to zwykłe, krótkie piosenki ludowe, o treści epiczno-lirycznej, z charakterystycznym podziałem na część ogólną, malującą tło i część szczególną, wyrażającą myśl lub uczucie śpiewaka. Pieśni dłuższe, *bäjetlär* odznaczają się pewną przewagą pierwiastka epicznego; odnoszą się one zawsze do jakiegoś konkretnego zdarzenia, którego przebieg rysują, coprawda, w bardzo niewyraźnych i mglistych konturach, ale zato z bardzo silnem uwydatnieniem nastroju. Jeden z takich *bäjetlär*, zabarwiony humorystycznie, wyśmiewa jakiegoś Alego, który, wybrawszy się na wilki, zabił psa i z jego skóry uszył sobie kożuch. Inny, zatytułowany *Patymanyn üleüe*, t. j. śmierć Fatymy, opiewa zabicie młodej dziewczyny przez własnego ojca. Trzeci nosi tytuł *Ünične Äχmät ütereüe*, „jak Ahmed zabił Ünicza". Ostatni maluje w kilkunastu wierszach uczucia młodego Tatara, wziętego do wojska carskiego.

Jak już poprzednio wspomniałem, czterowiersze kazańskie, zarówno samoistne, jak i czterowierszowe strofy dłuższych pieśni, cechuje podział na dwie części równolegle zbudowane, z których jedna odnosi się do świata zewnętrznego, do przyrody, druga do świata wewnętrznego, do życia, uczuć i myśli ludzkich. Związek między obiema częściami bywa zazwyczaj już na pierwszy rzut oka wyraźny. Zdarza się jednak, że śpiewacy traktują ten układ dwudzielny czysto formalnie i łączą w jedną piosenkę dwie części, nie mające ze sobą co do treści nic wspólnego, jedynie, by się formie stało zadość. Dlatego to niektóre piosenki przedstawiają się poprostu niedorzecznie. Przy improwizacji dorabia śpiewak niekiedy tylko zakończenie do stereotypowego początku, nie troszcząc się o wewnętrzny związek. Stwierdza to wyraźnie Radłow w odniesieniu do pieśni kirgiskich: „*Ich muss dabei bemerken, dass die Wettgesänge, wie alle Improvisationen der Kirgisen, in vierzeiligen Gaselen gesungen werden und zwar in der Weise, dass der Sänger eine Anzahl von Reimpaaren als erste beide Verse fertig hat und nur die*

letzten beiden Verse, von denen der letzte auf das Reimpaar sich reimt, den eigentlichen Inhalt der Strophe bilden[1]. To samo można przypuszczać o niektórych piosenkach tatarsko-kazańskich.

Jako charakterystyczny przykład pieśni z bardzo wyraźnym związkiem między obiema połowami przytaczam Nr. 49 u Bálint'a:

jikkän atnyn akyłyn
sin tik jułya čykkač belersen;
bu dönjänen raχäten
kyz kujnyna kergäč belersen.

Rozum konia w zaprzęgu
poznasz dopiero wyruszywszy w drogę.
Rozkosze tego świata (= doczesne)
poznasz (dopiero) w objęciach dziewczyny.

Za przykład czegoś wręcz przeciwnego możemy uważać Nr. 56:

išegem ałdy ałma ayač[2],
kiseb ałdym ałmasy bułmayač.
sinev-dä küüek tämne telle
bułsa-da, bułyr sanduyač.

Na mem podwórzu [3]) (rosła) jabłoń,
ściąłem ją, bo nie miała jabłek.
Jeśli jest ktoś drugi o tak słodkim głosie jak ty,
to chyba tylko jeden słowik.

gdzie poza rymem nic nie łączy obu części.

Materjał Bálint'a jest w porównaniu z wielkiemi zbiorami poezji ludowej osmańskiej bardzo skromny i z pewnością nie wyczerpuje wszystkich istniejących form, ale bądź co bądź wystarcza do zorjentowania się w zasadniczych cechach wersyfikacji kazańsko-tatarskiej, na których nam przedewszystkiem zależy.

2. Budowa rytmiczna wiersza kazańsko-tatarskiego.

Pod względem budowy rytmicznej przedstawia znaczna część pieśni u Bálint'a większe lub mniejsze usterki. Zaledwie niespełna 40% ma budowę ściśle umiarową. Spostrzeżenia tego nie można jednak uogólniać na całą poezję kazańsko-tatarską, bo stan taki

---

[1]) W. Radloff, Aus Sibirien I 493.
[2]) Należy zwrócić uwagę na alliterację.
[3]) Dosł. przed memi drzwiami.

pochodzi niewątpliwie z zepsucia przez odtwórców i z wadliwej metody zbierania, o czem jeszcze pomówimy obszerniej.

Przedewszystkiem jednak zajmiemy się ilością i jakością zgłosek w wierszu. Przez jakość rozumiemy tu siłę zgłoski. Uwagi ogólne, dotyczące rytmiki osmańskiej, mają i tu zastosowanie. Jednakże prawa akcentu dynamicznego w kazańsko-tatarskim są jeszcze mniej znane i zbadane niż w osmańskim. Możemy się więc kierować tylko ogólną zasadą, że wszystkie języki tureckie przedstawiają pod względem akcentu mniej więcej jednaki obraz, którego najgłówniejsze zarysy podał Radłow w swej fonetyce języków północno-tureckich. Natomiast co do szczegółów znajdujemy się często na bardzo niepewnym gruncie. To też podane niżej schematy rytmiczne należy przyjmować z należytą rezerwą. Dopiero szczegółowe badania na miejscu, lub przynajmniej na podstawie materjału fonograficznego mogłyby dać wyniki zupełnie pewne.

Wiersze napotykane w materjałach Bálint'a liczą od siedmiu do jedenastu zgłosek. Długość wiersza jest więc naogół taka sama jak w osmańskim, brak tylko odmian najdłuższych, liczących od 12 do 15 zgłosek.

Siedmiozgłoskowiec występuje w dwóch odmianach:

1) 4—3 — ⁄ — ⁄ | ⁄ ⊥ ⁄

np. *čypčyk ašab beterde* (40, 2)[1], *bejek taunyn bašynda* (47, 1), *bardym bazar ałdyna* (42, 1), *jan täräzä kakmaya* (42, 2) etc.

2) 3—4 ⁄ — ⁄ | — ⁄ — ⁄

np. *tau bujyn tary čäčtem* (40, 1), *kyzłary barda sukyr* (43 ult).

Odmiana ta jest daleko rzadsza od poprzedniej. Znanego nam z poezji osmańskiej typu 2—3—2 tu nie spotykamy zupełnie.

Ośmiozgłoskowiec istnieje w trzech odmianach:

1) 4—4 — ⁄ — ⁄ | — ⁄ — ⁄

np. *uł ałmany totar ejem* (38, 3), *sinen belän ikebezne* (39, 3), *uramnary tuły čokor* (43, 5), *bez jöröjek at atłatyb* (47, 2), *ak izelnen bujłarynda* (65, 1) etc.

2) (3+2)—3, lub 5—3 ⁄ — ⁄ | — ⁄ ‖ ⁄ — ⁄

np. *auada bołot auadyr* (11, 1), *ak kajynnarnyn ejäme* (1, 1), *mon kičärlärgä χodaj bar* (6, 4) etc.

---

[1]) Pieśni są cytowane w ten sposób, że wszystkie strofy, podane przez Bálint'a, są opatrzone liczbami porządkowemi od 1—105; pierwsza liczba podaje więc numer strofy, licząc od początku zbioru, druga podaje wiersz.

3) (2—3)—3 — / | / — / || / — /

np. *ike söjgänem bar minem* (11, 3), *ečtem ečlärem köjgängä* (29, 3).

U Osmanów prawie zupełnie niespotykany **dziewięciozgłoskowiec** jest prawie najczęstszy w poezji kazańskiej, gdzie występuje w następujących czterech odmianach:

1) 6—3 — / — / — / | / — /

np. *östäl öslärenen ejäme* (1, 3), *kajtyr yjym üskän jiremä* (2, 4), *säjerlektä ütär bu yumer* (5, 4), *at ajakajynda byyau bar* (6, 1), *akły jaułyk japkan kyz öčön* (10, 4) etc.

2) (3—3)—3 / — / | / — / || / — /

np. *atłandym atłarnyn bilenä* (2, 1), *sanduyač sajyryj saz jirdä* (9, 1), *kešenen bezdä nej eše bar* (13, 3) etc.

3) (3—2)—4, lub 5—4 / — / | — / || — / — /

np. *ir bała digän yaziz bała* (4, 3), *borłokmyjykta moɯajmyjyk* (6, 3), *kyzaryb kojaš čykkan čakta* (9, 3), *byjyłda čapkan pečänemnen* (18, 1), *urmannar üttem jułłar süttem* (33, 1) etc.

4) (2—3)—4 — / | / — / || — / — /

np. *bistä jirendä tormas-yjym* (2, 3), *ällä bu kadar bułmas ejem* (12, 3), może też *padša sałdat nik ała ikän* (52, 3).

Sporadycznie pojawia się **dziesięcio- i jedenastozgłoskowiec.**

Pierwszy z nich występuje w dwóch zasadniczych odmianach 5—5 i 4—6 wzgl. 6—4, a w szczególności:

1) 5—(2—3) / — / — / || — / | / — /

np. *ujnamasakta ütär bu yumer* (5, 2), *sin gölökäjdän üzgä bütängä* (14, 4), *jokołarymnan jyłab ujanam* (19, 4), tu można też zaliczyć *kušma baškynajyɯny usałya* (8, 3).

2) 5—(3—2) / — / — / || / — / | — /

np. *sin gölökäjem isemä töškäč* (19, 3).

3) (2—3)—(3—2) lub (2—3)—5 — / | / — / || / — / — /

np. *küblär ezlädem küblärne kürdem* (33, 3), *sineɯ küneleɯ sałkynnyyyna* (60, 3), *Äχmät abyzyj tanyjym digäč* (88, 3).

4) 4—3—3 — / — / | / — / | / — /

np. *bik jamansy buładyr jat jirdä* (9, 4), *kiseb ałdym ałmasy bułmayač* (56, 2).

5) (3—3)—4 / — / | / — / || — / — /

np. *buranyj buranyj karłar jaua* (3, 1), *üzeɯne kürgenče küb süzlärem* (59, 3).

6) 6–4 — —́ — —́ — —́ || — —́ — —́ Czysty rytm jambiczny!

np. *ič ber nuȥałarny kürmej torob* (3, 3), *bakča išegenne ačyb jibär* (14, 1).

Jedenastozgłoskowiec; dwa zasadnicze typy 6–5 i 5–6, w następujących odmianach:

1) (3–3)–(3–2) —́ — —́ | —́ — —́ || —́ — —́ | — —́

np. *küzlärem töšsä-dä künelem kermej* (14, 3).

2) (2–3)–(3–3) — —́ | —́ — —́ || —́ — —́ | —́ — —́

np. *ałma ašasam teślärem kamaša* (35, 2).

3) (3–2)–(3–3) —́ — —́ | — —́ || —́ — —́ | —́ — —́

np. *üzenne kürgäč tellärem bäjlänä* (59, 4).

4) 5–6 —́ — —́ — —́ || — —́ — —́ — —́

np. *sin gölökäjem iskä töškän čakta* (22, 3).

Prawie wszystkie z przytoczonych tutaj odmian występują także w poezji osmańskiej. Różnice dotyczą tylko nieznacznych szczegółów; tak np. trójzgłoskowa ostatnia cząstka rytmiczna pojawia się tu daleko częściej niż w poezji osmańskiej. Na 424 wierszy w zbiorku Bálint'a ma 333 zakończenie trójzgłoskowe (t. j. 3, 2–1, 1–2 lub 1–1–1), co stanowi około 80%. Zakończenia czterozgłoskowe (4 lub 2–2) i pięciozgłoskowe (5 lub 3–2, ew. 4–1) grają rolę podrzędną.

3. Budowa rytmiczna strof w pieśniach kazańsko-tatarskich.

Z wyjątkiem dwóch krótkich utworów, zbudowanych z dwuwierszy, Nr. 42 i 43, mamy u Bálint'a same strofy czterowierszowe. T. zw. *jyrłar* składają się z czterech wierszy przeważnie dziewięciozgłoskowych, natomiast *bäjetlär* ze strof czterowierszowych o wierszach przeważnie siedmiozgłoskowych.

Strofy nie muszą się składać z wierszy jednego gatunku. Przeciwnie w jednej i tej samej strofie występuje często naprzemian dziewięcio- i ośmiozgłoskowiec, względnie ośmio- i siedmiozgłoskowiec.

Pośród *jyrłar* spotykamy najczęściej następujące typy zwrotki.

1) 6–3, 6–3, 5–4, 6–3, a więc cztery wiersze dziewięciozgłoskowe, z których tylko trzeci ma średniówkę po piątej zgłosce, wszystkie inne po szóstej, jak np. Nr. 4:

minem-dä atłarym kük ała,
äkren-dä barsa-da küb ała[1];
ir bała digän γaziz bała,
üseb bujγa jitkäč juγała.

Moje konie (lub: mój koń)[2]) są siwe z szaremi łatami[3]),
gdy pójdą wolno, zajdą daleko.
Drogi chłopak, o którym mówią, że jest mężny,
dorósłszy, ginie.

Drobne odchylenia od tego typu wykazują Nr. 2, 6, 9, 15, 17, 23, 41, 57, 63, 75.

2) 5—4, 6—3, 5—4, 6—3, np. Nr. 36:

ak izel bujy sary kamyš,	Na brzegu Kamy[4]) żółta trzcina,
sary kamyš töbö saz bułyr.	pod żółtą trzciną sitowie.
üz išläremnen arasynda,	Pośród mych rówieśników
minnän monnyłary az bułyr.	jest niewielu smutniejszych odemnie.

Dalsze przykłady: Nr. 12, 18, 24, 26, 37, 48, 53; por. też Nr. 3, 14, 16, 22, 29, 33, 35, 40, 52, 56.

3) 5—3, 6—3, 5—3, 6—3, strofa złożona z dwóch ośmio- i dwóch dziewięciozgłoskowców, występujących naprzemian, np. Nr. 61:

uramnan üttem, kürden-me?	Przeszedłem ulicą, widziałaś?
töšläreńä kerdem, tojdoń-my?	wszedłem w twe sny[5]), spostrzegłaś?
tordom-da töšöm juradym,	Wstałem, wyłożyłem swój sen,
ber χodajdan sine soradym.	prosiłem o ciebie jedynego boga.

W ten sposób są zbudowane Nr. 20, 30, 31, 46 i 62; por. ponadto Nr. 7, 11, 13, 27, 34, 44, 49 (naprzemian siedmio- i dziewięciozgł.), 51, 58, 60.

Pośród t. zw. *bäjetlär* spotykamy najczęściej zwrotki złożone z czterech siedmiozgłoskowców typu 4—3, np. Nr. 104:

sikreb töštöm abzarγa,	Poskoczyłem ku stajni,
kułym sałdym atłarγa,	wyciągnąłem ramię ku koniom;
kaška jirän atłarym,	moje konie[6]) z brunatną łatką na czole,
jinde kała atłarγa.	zostają teraz dla obcych.

---

[1]) Por. wyżej str. 45, 18 i osm. *čok joł ałup* OT II 7, 11.
[2]) W poezji często plur. zam. sg.
[3]) Por. Radloff, Aus Sibirien I 444. »*kök ala*, blaubunt, Schimmel mit grossen grauen Flecken« (u Kirgizów).
[4]) *Ak Izel* dosłownie: »biała Wołga«.
[5]) Wejść w czyjeś sny = śnić się komuś.
[6]) Lub 'mój koń', por. poniżej str. 117 uw. 2.

Dalsze przykłady: Nr. 69. 70, 81, por. też Nr. 72, 83. 87, 88, 89, 93, 95, 97, 99, 101, 102.

Pozatem są częste zwrotki złożone z wierszy mieszanych 4—4, 4—3. 4—4, 4—3, jak np. Nr. 84:

kiŋ bołonda pečän čaptym,	Na szerokiem błoniu kosiłem siano,
pakus bašym syu ałdy;	woda zabrała pierwsze (?) me pokosy;
Izel bujy kiŋ bołonda,	na brzegu Wołgi. na szerokiem błoniu,
γaziz bašym juγałdy.	przepadła moja miła głowa.

Dalsze przykłady: Nr. 65, 66. 68, 79. por. też Nr. 73. 82, 85, 86. 98, 100.

Nieregularności w budowie rytmicznej, tak częste w tekstach Bálint'a, tłumaczą się po części jako usterki, popełniane przez odtwórców, po części jako wady zapisu. Napotykane formy odpowiadają niekiedy zbyt powolnemu tempu dyktatu, kiedyindziej znów zbyt pospiesznemu. Stąd pochodzi raz za wielka, drugi raz za mała ilość zgłosek w wierszu. Niejednokrotnie możemy formę zepsutą naprawić. Tak np. nieregularny Nr. 2 staje się natychmiast regularnym, gdy w wierszu drugim czytamy *sikreb* zamiast *sikereb*, tak jak w cytowanym powyżej (str. poprz.) Nr. 104.

Podobnie jeśli w Nr. 7 przypuścimy w wierszu pierwszym formę nieściągniętą *očarłar ɣjym* zamiast ściągniętej *očarłar 'jem,* zaś w wierszu czwartym *sar' at juk* zamiast niemożliwego ze względu na rym *sary at juk,* otrzymamy zupełnie regularny czterowiersz typu 8, 9. 8. 9.

4. Rym w poezji ludowej kazańsko-tatarskiej.

Rym kazańsko-tatarski przedstawia w porównaniu z osmańskim postać znacznie pierwotniejszą. Przedewszystkiem uderza wielka ilość wyrazów identycznych zamiast rymów. Charakterystycznym przykładem jest Nr. 5, gdzie z końcem trzech wierszy powtarza się to samo zdanie *ütär bu γumer* 'mija to życie'. Poza tem spotykamy rymy jak *bistä jirenä — üskän jirenä* (2, 2, 4), *bołan bałasy — ata bałasy* (3, 2, 4), *ez itär — juk itär* (8, 2, 4), *töz jirdä — jat jirdä* (9, 2, 4), *syłyu bułamyn — äräm bułamyn* (23, 2, 4). *sauyt ałmaγač-kyzłarynny ałmaγač* (25, 2, 4) i t. d., gdzie zgodność zakończeń polega jedynie i wyłącznie na tożsamości wyrazów.

Dalszy stopień rozwojowy przedstawiają zakończenia wierszy, w których poza identycznym wyrazem rymuje jeszcze, mniej lub więcej dokładnie, wyraz poprzedzający, jak np. *kajynnarnyn ejäme — öslärenen ejäme* (1, 1, 3), *byγau bar — igäü bar — χodaj bar* (6, 1,

2, 3), *kanat juk — par at juk* (7, 1, 2), *saz itär — ez itär* (8, 1, 2), *saz jirdä — töz jirdä* (9, 1, 2), *tuz öčön — kyz öčön* (10, 2, 4), *čykkan čakta — töškän čakta* (22, 1, 3), *ujnyj dib — bujłyj dib* (32, 2, 4) i t. p. Takie rymy stanowią bodaj najliczniejszą i najbardziej charakterystyczną grupę.

Trzecią grupę tworzą rymy gramatyczne, powstałe dzięki identycznym elementom formotwórczym przy nierymujących zgłoskach piennych, jak np. *mendem — saryajdym* (10, 1, 3), *auadyr — baradyr* (11, 1, 3), *kujmyjmyn — jyłyjmyn* (20, 2, 4), *barasyn — jöröjsen* (25, 1, 3), *kürmäsäm — ülmäsäm* (27, 2, 4), *süttem — kürdem* (33, 1, 3), *beterde — üterde* (40, 2, 4), *kürdeŋ-me — tojdoŋ-my* (61, 1, 2), *jasar 'jem — birer 'jem* (62, 1, 3) i t. p.

Jeśli rozpatrzymy wszystkie dotychczas wymienione grupy rymów w związku z syntaktyczną budową wierszy i strof, dostrzeżemy, że są to w większości wypadków rymy konieczne, powstałe wskutek paralelizmu budowy obu połów czterowiersza.

Oprócz takich rymów mimowolnych, czy raczej koniecznych, spotykamy oczywiście także i rymy umyślne. Za pierwszy stopień świadomego udoskonalenia rymu możemy uważać rymy gramatyczne, w których uzgodnienie obejmuje prócz elementów formotwórczych także wygłos zgłosek piennych. Mamy więc rymy jak *birsänä — kürsänä* (21, 2, 4), *pešmägäč — töšmägäč* (26, 2, 4), *kyuaktan — jyraktan* (28, 1, 2), *köjgängä — söjgängä* (29, 3, 4), *čyłatma — jyłatma* (37, 2, 4) etc.

Rymy niegramatyczne należą do bardzo rzadkich; takiemi są np. *kük ała — küb ała* (4, 1, 2 *ała* 'pstry' i 'bierze'), *ber sarat — ber sayat* (15, 2, 4), *gölmäsän — kürmäsäm* (27, 1, 2) *kata kej — syu ütmej* (34, 1, 2), *ałm' aša — kamaša* (35, 1, 2), *pyłatna — čyłatma* (37, 1, 2), *bałauyz — kałabyz* (50, 2, 4), *ałm' ayač — bułmayač — sanduyač* (56, 1, 2, 4) etc.

Zgodnie ze swą naturą są rymy kazańsko-tatarskie przeważnie wielozgłoskowe. Częściowe uzgodnienie zakończeń ogarnia niekiedy wszystkie wyrazy rymujących wierszy; zdarza się to wówczas, gdy wskutek bardzo wyraźnego paralelizmu wyrazy te stanowią dwa szeregi jednakich form.

Czystość rymów pozostawia najczęściej wiele do życzenia. Spółgłoski bliskie pod względem miejsca i sposobu artykulacji uchodzą za rymujące. Możemy to obserwować często w stosunku do *r* i *l*, jak również nosowych *m*, *n*, *ŋ*. Przykłady: *kürmäsäm — ülmäsäm*

(27), *bilenä — jirenä — jiremä* (2), *baradyr — kaładyr* (11), *tütälgä — bütängä* (14), *tałčyγa — dan čyγa* (16), *bujałam — ujanam* (19), *ujłyjmyn — kujmyjmyn* (20), *ałma — ałła* (38), *özöklö — jözöknö* (41), *baryb-tyr — kałyb-tyr* (71), *tašyna — bašyma* (77) i t. p.

Często mieszają się ze sobą *k* i *t* np. *birte bar — irke bar* (13), *bökkän-der — kötkän-der* (24), *ałtyn — sałkyn* (60), por. też *tešemä — kešegä* (31), *tütäräm — kütäräm* (43), *kibän — tübän* (18) etc.

Niekiedy wystarcza tożsamość samogłosek w wyrazach rymujących, np. *uramγa — ałma — ałła* (38). Nie można jednak dostrzec, by uzgodnienie samogłosek stanowiło dla poetów większą troskę niż dobór zgodnych spółgłosek. I tak w obrębie tego samego szeregu samogłosek, a więc palatalnego, względnie welarnego, może panować dość wielka swoboda. Stąd rymy jak *tuzγyna — tozγyna* (1, prócz rymu gra słów), *tuz öčön — kyz öčön* (10), *kešegä — tösömä* (12), *kibän — tübän* (18) etc. Jak widać, okrągłe i nieokrągłe mniej więcej tej samej wysokości (*i — ü, e — ö*) mogą się zastępować. Pozostaje to bez wątpienia w związku z niezbyt wybitną artykulacją wargową samogłosek okrągłych w językach tureckich.

Co dziwniejsze, to częste rymy z samogłoskami, należącemi do dwóch różnych szeregów, np. *barasyn — jöröjsen* (25), *ačyłdy — čäčelde* (42), *kürdeṅ-me — tojdoṅ-my* (61), *bejek-ter — kyjyk-tyr* (75) etc.

Pewne rymy na piśmie nieczyste mogą być w wymowie prawie, lub zupełnie czyste, jeśli weźmiemy pod uwagę swoistą wartość dźwięków tureckich. Mówiąc o rymie osmańskim, wspomniałem o słabej artykulacji językowego *r*. To samo musi się odnosić i do kazańsko-tatarskiego, o czem świadczą rymy jak *jögängä — jörgängä* (53), *syrłasaṅ — jyłasaṅ* (62), *atłanyb — šartłanyb* (68), *bašyna — karšyna* (78), a przedewszystkiem *sałałar — kała-ła* (101), *tary — uryr* (p. 5, 18) etc.

Rymy *sary-at* (wymawiane *sarat*) i *saγat* (15) świadczą, że tylny, dźwięczny spirant *γ* musi się łączyć niekiedy, podobnie jak w osmańskim[1]) z drganiem tylnej części podniebienia miękkiego, albo języczka, co powoduje podobieństwo z drżącem językowem *r*.

Z drugiej strony rymy jak *karaγan — kazaγan — jaraγan* (44), są dowodem pokrewieństwa brzmienia *r* i *z*.

---

[1]) Por. moje Zagadki ludowe tureckie, str. 11.

5. Rozkład rymów w strofach kazańsko-tatarskich.

Poprzednio zajmowaliśmy się budową strof pod względem długości i rytmu wierszy, obecnie zwrócimy uwagę na rozmieszczenie i jakość rymów. Najczęstszym (około 60%) jest typ *abcb*, w którym rymuje wiersz drugi i czwarty. Jest to właściwie dwuwiersz, w którym każdy wiersz przepołowiono stałą średniówką. Rym z końcem obu połów strofy jest formalnym wyrazem paralelizmu myślowego i syntaktycznego, jaki zwyczajnie między niemi zachodzi.

Ten typ jest zarazem najpierwotniejszy i technicznie najprostszy, bo wymaga tylko jednej pary rymów. Rymujący wiersz czwarty stanowi wyraźną granicę strofy. Za przykład możemy wziąć Nr. 52:

šybyr-da šybyr jawyr jaua,	Deszcz leje z głośnym pluskiem,
jäš üläm bašłaryn čyłatyb;	rosząc czubki świeżych traw;
padša sałdat nik ała ikän,	czemu bierze car w sołdaty,
jäškenä jegetlärne jyłatyb?	wyciskając łzy młodym chłopcom?

U Osmanów występuje ten rodzaj zwrotki czterowierszowej bardzo rzadko.

Za dalszą formę rozwojową będziemy uważali czterowiersz, w którym rym, wiążący wiersz drugi i czwarty, obowiązuje też w wierszu pierwszym, a więc typ *aaba*, (około 20% wszystkich strof czterowierszowych u Bálint'a). Jest to oczywiście typ kunsztowniejszy, wymagający już trzech rymujących wyrazów. Trudność znalezienia potrzebnej ilości rymów zmusza często improwizatora do użycia w pierwszej części piosenki znanych, z tradycji zaczerpniętych rymów, do których dorabia on samodzielnie tylko część drugą, przy czem rzadko troszczy się o pogodzenie treści obu połów utworu, w ten sposób powstałego. Badając uważnie czterowiersze, dostrzegamy rzeczywiście, że te wstępy, obejmujące dwa pierwsze wiersze, są bardziej konwencjonalne niż reszta, nosząca na sobie więcej cech twórczości indywidualnej.

Rym spajający dwa pierwsze wiersze w strofie typu *aaba* jest zazwyczaj mniej pełny niż ten, co spaja wiersz drugi z czwartym. Stąd zwrotki, na których to możemy obserwować, są jak gdyby przejściem od typu pierwszego *abcb* do drugiego *aaba* (względnie, przedstawiając rzecz zgodnie z rozwojem, *bbcb*), a zarazem stanowią dowód, że typ drugi jest genetycznie późniejszy. Możemy to śledzić na następującym przykładzie (Nr. 34):

čabata kejmä, kata kej,
jakšy katałarya syu ütmej;
üzebez jakšy jörösšäk,
bezgä došmannarnyn süze[1]) *ütmej.*
Nie wdziewaj łapciów, obuj kapce,
przez dobre kapce woda nie przesiąknie;
jeśli my z sobą będziemy dobrze żyli,
nie dosięgnie nas słowo wrogów.

Tu uzgodnienie zakończeń wiersza 2. i 4. jest ściślejsze niż 1. i 2., jakkolwiek z drugiej strony *kej* i *ütmej* stanowią rymy bardziej wyszukane niż mechaniczne *syu ütmej* i *süz(e) ütmej*.

Układ rymów *aaba* jest charakterystyczny dla czterowiersza osmańskiego, jak również dla perskiego *rubāʿī*.

Trzecim typem, najczęstszym po tamtych dwóch, jest *abab*, różniący się od *abcb* tem, że wiersz trzeci, zazwyczaj nierymujący, uzgadnia się co do rymu z pierwszym, przez co obie połowy czterowiersza otrzymują jak najściślej równoległą budowę. Jest to więc typ, w którym zasada dwudzielności obowiązuje nie tylko w całym czterowierszu, ale i w jego połowach. Za przykład niechaj służy Nr. 32:

ujsu-da jirdä tozak kordym,
ak-košłar-da šunda ujnyj dib;
kułtyksałardan kuł bołyadym,
„kil gölökäjem kirtä bujłyj“ dib.
Na wyboistem miejscu zastawiłem sidła,
mówiąc, że tam się bawią łabędzie[2]);
ze schodów machałem ręką,
chcąc rzec „chodź moja różyczko wzdłuż płotu“.

I tu można obserwować, że rym między wierszem 2. i 4. jest pełniejszy niż między 1. i 3.: *kordym* i *bołyadym* mają tylko zgodną końcówkę 1. os. sg. praet., podczas gdy w *ujnyj dib* i *bujłyj dib* rymują także pierwiastki *ujna-* i *bujła-*.

Taki rozkład rymów jest gdzieniegdzie tylko wyrazem ścisłego paralelizmu budowy, jak np. w Nr. 87:

uɒ jayyma karasam,	Gdy spojrzę w prawo,
sanduyačłar sajyryj-dyr;	śpiewają słowiki;

---

[1]) Ze względu na rytm musimy czytać *süz.*
[2]) Dosł. »białe ptaki«. „Mówiąc, że“...= ponieważ.

sul jayyma karasam, gdy spojrzę w lewo,
Äχmät pyčak kajyryj-dyr. Ahmed ostrzy nóż.

Trzeba zaznaczyć, że przy tym układzie rymów czterowiersz traci swój indywidualny charakter jako całość zamknięta w sobie, a rozpada się na dwie pary wierszy *ab ab*, które dopuszczałyby ewentualnie ciąg dalszy, np. w rozmiarach sześciowiersza *ab ab ab* i t. p.

Następnym, rzadkim typem jest *abbb*. Jest to odmiana analogiczna do drugiej, *aaba*. Jak tam dokonało się ściślejsze powiązanie rymem pierwszej połowy czterowiersza, tak tu drugiej. Analiza konkretnych wypadków wskazuje, że i tu powiązanie wiersza 3. z 4. nie jest tak silne, jak 2. z 4. Jest ono wtórne, często przypadkowe. Przykład Nr. 13:

auadan očkan ak-košnyn U łabędzia, lecącego w powietrzu,
kanat očłarynda birte bar; jest na końcach skrzydeł zgrubienie;
kešenen bezdä nej eše bar? poco się mają wtrącać do nas obcy?
χodaj kauyštyrsa, irke bar. jeśli nas bóg połączy, jego w tem wola.

Szczególnym przypadkiem typu *abab* jest *aaaa*, w którym widzimy częściowe lub całkowite uzgodnienie wszystkich zakończeń wierszy, jak np. w Nr. 22:

kyzaryb kojaš čykkan čakta
baj kyzłary jokłyj čardakta;
sin gölökäjem iskä töškän čakta
utyryb jyłyjym aułakta.

Gdy słońce, poczerwieniawszy, wschodzi,
córki bogacza śpią na tarasie.
Gdy ty, moja różyczko, przyjdziesz (mi) na myśl,
usiadłszy, płaczę na ustroniu.

We wszystkich wymienionych odmianach rymują wiersze drugi i czwarty, w czem tkwi zewnętrzny wyraz struktury dwudzielnej. Nieliczne wypadki braku tego rymu musimy uważać za atypiczne. Tu należą Nr. 61 z rymami *aabb* (jak w perskim *metnevī*), cytowany poprzednio (str. 109) i dwie piosenki, Nr. 42 i 43, jedyne utwory nieczterowierszowe, z których drugi jest, być może, fragmentem dłuższego poematu szyderczego.

6. **Połączenia strof w pieśniach.**

W swej pracy p. t. Tschakydschy, Ein türkischer Räuberhauptmann der Gegenwart (Berlin 1915) pisze E. Littmann z okazji

czterowierszy osmańskich: „*Herr Dr. Täschner in Hamburg hat die wichtige Beobachtung gemacht, daß durch Zusammenfassung mehrerer Vierzeiler Balladen entstehen*“. Kto zna folklor turecki, musi się szczerze uradować tym najnowszym wynalazkiem, przypominającym zupełnie przysłowiowe odkrycie Ameryki. Jest to bowiem zjawiskiem najpowszechniejszem u wszystkich ludów tureckich i z dawna zauważonem, że szereg samodzielnych czterowierszy, odnoszących się do jednego i tego samego tematu, łączy się w dłuższą pieśń, niekiedy o charakterze ballady. W takich połączeniach możemy obserwować dążność do ograniczenia samodzielności czterowierszy składowych i podporządkowania ich kompozycyjnemu planowi całości. W najpierwotniejszym stanie każdy czterowiersz stanowi zupełnie odrębną całość, a więc każdy zaczyna się wstępem o treści związanej z przyrodą, a porządek ich następstwa nie jest ściśle określony. Za późniejszą formę rozwojową będziemy uważali takie utwory, w których cała treść zwrotek łączy się ściśle z tematem pieśni, dwudzielny układ czterowierszy nie występuje wyraźnie, a porządek ich jest nieodmienny.

Ballady kazańsko-tatarskie w zbiorze Bálint'a są czemś pośredniem, zbliżonem raczej do formy pierwotnej. Czterowiersze składowe zachowują na ogół swą odrębność, a łączność między niemi zaznacza się niekiedy w ten sposób, że pierwszy wiersz każdej zwrotki stanowi warjant tej samej zasadniczej myśli i brzmi jak łączące motto. Tak np. w balladzie o zabiciu Ŭniča przez Ahmeda cztery zwrotki zaczynają się od słów *kiꝏ bołonda* „na szerokiem błoniu“ *(kiꝏ bołonda tałłar bar* i trzy razy *kiꝏ bołonda pečän čaptym)*. W humorystycznym utworze o Alim wszystkie zwrotki, z wyjątkiem pierwszej, zaczynają się od imienia Γalej t. j. Ali *(γalej baryan kab jyjarya, γalej ayaꝏ atłary yalej ayaꝏ büre kyua, γalej ayaꝏ atłary, γalej baryan urmanya)*. Prócz tego, dłuższe utwory, zbudowane ze strof czterowierszowych, różnią się rodzajem wiersza od luźnych tetrastychów; tam przeważa siedmio-, tu dziewięciozgłoskowiec.

7. Alliteracja w poezji kazańsko-tatarskiej.

Chociaż w pieśniach kazańskich występuje alliteracja częściej niż w osmańskich, to jednak i tu nie jest ona bynajmniej stałą i nieodzowną cechą poezji.

Alliteracja międzywierszowa czyli stroficzna ogranicza się najczęściej do dwóch wierszy w strofie. Około 70% czterowierszy u Bálint'a wykazuje tę najprostszą formę alliteracji. Już znacznie rzadziej alliterują trzy wiersze, jak w Nr. 89:

bakyr komyan auyzy tar,	Miedziany dzban z wąską szyjką...
bar małyɒny šunda sał!	Rzuć tu całą swą gotówkę!
mine ütergän Äχmätnen	Memu zabójcy, Ahmedowi,
bašyn kis-tä syuya sał.	utnij głowę i wrzuć do wody.

Cztery alliterujące wiersze spotykamy w jednym wypadku, Nr. 30:

üzäkäj kirtä bujynda	Równolegle z granicznym płotem
üzäkäj-lä kirtäm juk minem;	niema mego płotu granicznego;
özälänebük jörör 'jem,	byłbym się bardzo spieszył,
üz ätekäjlärem juk minem.	ale nie było własnego konika[1]).

Czasem alliterują dwa pierwsze wiersze na inną głoskę niż dwa dalsze, jak np. Nr. 51:

ak kujannarya äjtegez:
ak čäčäknän bašyn özmäsen!
minem ǯänekäjgä äjtegez:
minnän ömötlären[2]) *özmäsen!*

[1]) Bálint uważa wyraz *ätekäj* za zdrobniałą formę od *ata* 'ojciec' i tłumaczy ten wiersz: de hisz édes apám már nincsen; ja zaś przypuszczam, że *ätekäj* jest zdrobnieniem od *at* 'koń', podobnie jak *ǯänekäj* (np. Nr. 51, 3) 'duszyczka' od *ǯan*. Sens jest wówczas daleko wyraźniejszy i taki sam jak w czterowierszu Nr. 7: *atna-da sajyn kajtyr-'jem, üzem-genä söjgän sary at juk* »byłbym co tydzień powracał, ale nie miałem swego ulubionego gniadosza«, gdzie już niewątpliwie mowa o braku konia. Co do plur. *ätekäjlär*, co tłumaczę przez sg., por. uwagę następną.

[2]) W różnych językach tureckich używa się często formy liczby mnogiej, chociaż idzie o zjawisko pojedyncze. Tak np. mamy w kazańsko-tatarskim *kojašłar* 'słońce' (B 9, 8), *küɒellär* 'serce' (10 ult. i pu.; 15, 3 z dołu), *tellärem* 'mój język' (15, 6 z dołu), *jokołar* 'sen' (9 ult.), *töšlär* 'marzenie senne' (16, 3), *atłandym atłarnyn bilena* 'siadłem na koń' (Nr. 2, 1), *kannar* 'krew' (19, 8 z dołu), *jaɒyrłar* 'deszcz' (Nr. 37, 2), *jułłar* 'droga' (19, 20), *kamzułłaryɒda* 'u twej kamizelki' (Nr. 21, 1), *tałłardan* 'z wierzbowego drzewa' (Nr. 62, 1), *täktirlärem* 'moje przeznaczenie' (Nr. 27, 4); w osmańskim: *bellerimi* 'mój pas, moją postać' (G. 57, 12), *hałłarym* 'moje położenie' (G. 58, 25), *jatakłar* 'łóżko' (OT I 213, 11), *sabyrłar* 'cierpliwość' (OT II 199, 9), *dilleri* 'jego język' (OT II 316, 18; 320, 8 z dołu). Zbędną jest końcówka liczby mno-

Powiedzcie białym zającom,
niech nie obłamują wierzchołków białym kwiatom;
powiedzcie mej duszyczce,
niech nie traci co do mnie nadziei.

Por. też Nr. 3.

Znacznie częściej spotykamy alliterację międzywyrazową. Przykładów możnaby przytoczyć bardzo wiele, ograniczę się jednak do kilku najwybitniejszych: *bojykmyj-dyr bołan bałasy* (3, 2), *at ajakajynda byγau bar* (6, 1), *sanduγač sajγryj saz jirdä* (9, 1), *kyzaryb kojaš čykkan čakta* (9, 3; 22, 1), *küzlärem töššä-dä künelem kermej* (14, 3), *küblär ezlädem küblärne kürdem* (33, 3), *ej ałma aša ałma aša* (35, 1), *kyz kujnyna kergäč belersen* (49, 4), *karar 'jem küzemne kütäreb* (57, 4), *jyrak jirdägenen köjö juk* (58, 4), *jana jöräkäjem ut jałkyn* (60, 4), *tałłardan tartma jasar 'jem* (62, 1), *ała atka atłanyb* (68, 2), *kara kičkä kałyb-tyr* (71, 2), *kara kytat kamzułymny* (79, 1), *jazyu jazdy jäprätil* (91, 2), *jörgän 'jem jyuanyb* (97, 4), *any ałyštym ak atka* (103, 2).

ROZDZIAŁ V.

1. Poezja ludowa Turków z okolic Turfanu.

Jako próbę poezji ludowej z okolic Turkiestanu wschodniego weźmiemy zapiski Le Coq'a, pochodzące głównie z *Kara Xōǯa*, miejscowości na pd. w. od Turfanu, w Turkiestanie chińskim. Język tych tekstów nie różni się niczem istotnem od języka t. zw. *Taranči*, którym mówią osiadli koloniści tureccy (*taranči* = rolnik) w dolinie rzeki Ili, a który znamy dokładniej z licznych tekstów w VI tomie „Prób" Radłowa. Bliskie pokrewieństwo gwar obu obszarów tłumaczy się tem, że dzisiejsza ludność turecka z dorzecza

---

giej w wyrażeniach jak *tekrarłar* 'znowu' (OT II 38, 31), *kyrkłar* 'czterdziestu' (OT I 198, 18, 23; 215, 28; 264, 1). Natomiast sg. ma bardzo często znaczenie zbiorowe, por. *aχmā'n biri* 'jeden z głupców' (OT I 215, 23), *o kuštan bende var dyr* 'mam jednego z tych ptaków' (OT I 111, 30), *γyratyn gemini hāmyna asdym* 'założyłem wędzidła nieujeżdżonemu siwkowi' (dosł. nieujeżdżonemu z pośród siwków, G. 61, 12, co Giese tłumaczy bez sensu »den Zügel des Schimmels legte ich dem uneingerittenen Pferde um«).

Ili została przesiedlona w tamte okolice przez Chińczyków w XVIII wieku właśnie z miast Turkiestanu wschodniego jak Kašgar, Jarkend, Chotan, Aksu i Turfan [1]).

Pomimo bardzo silnych wpływów obcych, przedewszystkiem perskich i chińskich, zupełnie zrozumiałych w takiem położeniu geograficznem, jakie ma Turkiestan wschodni, a widocznych choćby już w licznych zapożyczeniach językowych, wykazuje poezja ludowa z tych okolic, którą tu dla krótkości będziemy odtąd nazywali turfańską, wszystkie istotne cechy wspólnotureckie, jakie obserwowaliśmy już w poezji osmańskiej i kazańsko-tatarskiej.

Jakkolwiek materjał zebrany przez Le Coq'a jest niewielki, bo liczy zaledwie czterysta kilkadziesiąt wierszy, to jednak daje dobre wyobrażenie o wszystkich głównych zjawiskach, które nas tu interesują. Prócz pieśni miłosnych, najliczniejszych, mamy w nim próbki utworów satyrycznych, piosenki ramazanowe, przypominające osmańskie rymy *bekči*'ch, i jeden dłuższy poemat o charakterze napół ludowym, ułożony na cześć ekspedycji niemieckiej do Turkiestanu wschodniego.

Ponieważ poprzednio omówiliśmy systematycznie już dwa wycinki obszaru tureckiej poezji ludowej, wystarczy przy poezji turfańskiej zaznaczyć tylko najbardziej charakterystyczne cechy, a w szczególności to wszystko, czem się ona łączy ze znanemi nam już zjawiskami i czem się od nich różni. Będziemy się przy tem trzymali tego samego porządku co poprzednio i omówimy najpierw rytmikę i budowę stroficzną, później rym i ślady alliteracji.

2. Budowa rytmiczna.

Zanim zajmiemy się rytmem wiersza turfańskiego, musimy zwrócić uwagę na dwa nowe zjawiska: odmienne stosunki iloczasowe i akcentowe. Według obserwacji Le Coq'a posiada gwara turfańska prócz samogłosek w t ó r n i e długich, powstałych wskutek zaniku pewnych spółgłosek (najczęściej *r*, *γ*, *ý*), lub kontrakcji dwóch zgłosek, także p i e r w o t n i e długie, występujące bądź to w zgłoskach piennych, bądź też w niektórych sufiksach, niezależnie od akcentu (np. *álmā*, *kōmúš*, *ātým* etc.). Jednakowoż, jak to widać z wielu niekonsekwencyj, czas trwania zgłosek długich i krótkich

[1]) Por. Radloff, Phonetik XXXIV, Aus Sibirien II, 331—345.

musi się różnić bardzo nieznacznie, tak że ucho, zwłaszcza niezbyt wyszkolone, nie łatwo może iloczas uchwycić. Oprócz tego iloczas zgłosek zdaje się podlegać częstym wahaniom, o czem świadczy oboczność form z różnym iloczasem, przy równoczesnej zmianie barwy samogłoski, np. *ātīm* obok *ätīm*, a także *ätīm* 'mój koń', *janīp* obok *jēnīp* i *jénïp* 'powróciwszy' i t. p.

Co się jednak tyczy stosunku tego zjawiska do rytmiki, to możemy stwierdzić na podstawie materjałów Le Coq'a z całą pewnością, że iloczas zgłosek nie odgrywa w budowie wiersza żadnej roli, tak że dalsza dyskusja całej tej sprawy byłaby ze względu na nasz cel zbyteczna.

Drugiem nowem zjawiskiem są odmienne stosunki akcentowe. Akcent w gwarze turfańskiej nie jest tak schematycznie umiejscowiony jak w innych językach, wzgl. gwarach tureckich. Wyrazy dwuzgłoskowe mają często akcent na przedostatniej, zwłaszcza zakończone na samogłoskę, np. *ắta* 'ojciec', *ắra* 'środek', *árpa* 'jęczmień', *ṓrdā* 'obóz', *bắla* 'dziecko' i t. p.[1])

Oczywiście wskutek odmiennego rozkładu zgłosek akcentowanych w wyrazach, bywa także i rytm wiersza inny niż np. w osmańskim lub kazańsko-tatarskim. Le Coq oznacza akcent w niektórych poematach, które przez to nabierają dla naszych celów szczególnej wartości. Należy tylko żałować, że nie czyni on tego wszędzie.

Z tekstów zaopatrzonych w znaki akcentowe widać, że akcent wierszowy nie zawsze zgadza się z wyrazowym, czyli że często następuje przemieszczenie akcentu wyrazowego ze względów rytmicznych, a więc pewien rodzaj skanzji. I tak jedne i te same wyrazy mogą mieć różny rozkład zgłosek akcentowanych, zależnie od tego, czy wchodzą w skład wiersza siedmio- czy ośmiozgłoskowego. Tak np. spotykamy wiersz (C 62):

ämbär χāndīn sōráp bäkīn,

a kilkanaście rządków dalej:

ắmbär χándïn ắrïlyán.

Zgoła odmienny rozkład przycisków w czterech początkowych zgłoskach nie pochodzi oczywiście z powodów w nich samych tkwią-

---

[1]) Na podstawie zbyt szczupłego materjału trudno nieraz dociec reguły, tak np. nie jest mi jasne, dlaczego mamy *ṓγul* 'syn', ale *ōčúk* 'otwarty' i t. p.

cych, ponieważ ich znaczenie i iloczas pozostają niezmienione, tylko z przyczyny zewnętrznej, odmiennego rytmu ośmio- a siedmiozgłoskowca. Takie wypadki przemieszczenia akcentu są jednak bądź co bądź wyjątkowe; przeważnie zaś schodzi się akcent wyrazów z rytmem wiersza, z czego możemy wnosić, że jednak swoisty rytm każdego rodzaju wiersza, wytworzył się na zasadzie akcentu wyrazowego. Współdziałały przy tem dwa czynniki rytmiczne. Po pierwsze konieczność falowania natężenia siły wymowy od zgłoski do zgłoski, czyli innemi słowy następstwa słabej po każdej mocnej i naodwrót (dopuszczalnego u innych Turków zbiegu dwóch mocnych ⁄ ⁄ zdaje się wiersz turfański unikać, nie wykluczając go jednak zupełnie). Powtóre zasada regulowania tego następstwa mocnych i słabych nie według początkowej cząstki wiersza, tylko według końcowej. Możemy to obserwować już na poprzednim przykładzie. Tam, gdzie ostatni wyraz jest *bäkîn*, a więc — ⁄, muszą mieć wszystkie trzy poprzedzające cząstki dwuzgłoskowe rytm — ⁄, bo inaczej musiałby nastąpić gdzieś bezpośredni zbieg dwóch zgłosek słabych lub mocnych, a więc przerwa w jednostajnym rytmie jambicznym, czego wiersz turfański unika. Przeciwnie ma się rzecz w drugim wypadku, gdzie ostatnia trójzgłoskowa cząstka *ắrïlγán* decyduje o trocheicznym rytmie całego wiersza.

Bardzo cenną pomocą w studjowaniu przemieszczeń akcentu wyrazowego, względnie zużytkowywania tego akcentu w jego normalnej postaci dla celów rytmiki, jest lista wyrazów zapisanych w *Kara Xōǯa*, umieszczona na końcu publikacji Le Coq'a, w której autor podaje nie tylko dokładne brzmienie, ale i akcent i iloczas wyrazów. Na podstawie tej listy możemy stwierdzić, że np. wyraz *kaidāk* w wierszu (str. 58, 23):

álma χān kaidā́k nimā̂

ma normalnie akcent *kaídāk*, że zaraz w następnym wierszu wyraz *oímāk* ma normalnie akcent *oimā́k,* na tejże stronie 2 od dołu *kísäk*, normalnie *kīsā̂k*, str. 60, 3 *ő̄rdäk*, normalnie *ördā̂k*, str. 64, 6 *mäzîm*, normalnie *mắzïm* i t. p.

To, co dotychczas powiedziano, wystarczy już, by dowieść, że rytm poezji turfańskiej polega, podobnie jak osmańskiej i kazańsko-tatarskiej, na połączeniu zasady sylabicznej z przyciskową. Przeważna część pieśni w zbiorze Le Coq'a ma wyraźną strukturę rytmiczno-przyciskową, są jednak utwory tylko sylabiczne.

Zasada sylabiczna nie zawsze jest przestrzegana z należytym rygorem, podobnie zresztą jak i u innych ludów tureckich. Ale odstępstwa od niej nie są ani zbyt częste ani zbyt wielkie, by sama zasada mogła się zatrzeć. Przepisana liczba zgłosek różni się niekiedy o jednostkę, rzadko o więcej, tak że np. pośród siedmiozgłoskowców trafi się gdzieniegdzie wiersz sześcio- lub ośmiozgłoskowy, ale rzadko jeszcze krótszy lub dłuższy.

Ze względu na ilość zgłosek wykazuje poezja turfańska trzy główne typy, wiersz siedmio-, ośmio- i jedenastozgłoskowy, które i u innych Turków należą do najczęstszych. Siedmio- i ośmiozgłoskowiec występują w utworach lżejszych, treści erotycznej i satyrycznej, zaś jedenastozgłoskowiec w utworach poważniejszych, o charakterze gnomicznym, dydaktycznym lub opisowym.

Siedmiozgłoskowiec o podziale zgłosek 4—3, 3—4 lub (bardzo rzadko) 2—3—2 ma zawsze, niezależnie od miejsca średniówki, rytm trocheiczny ⁄ — ⁄ — ⁄ — ⁄, np. *ű kōčắdä sắn bolsáŋ* (Nr. 4, 1), *tóksullúknïŋ kĭ́zläri̇́* (Nr. 5, 2), *táŋgar jắp kärzdắr bolγán* (Nr. 5, 7), *álmā χắn dä'imó säni̇́* (Nr. 7, 1) i t. d. Wyjątek (niezbyt zrozumiały) stanowią bodaj tylko dwa wiersze: *tōjúŋ bōlúr jắrsīnắm* (Nr. 6, 14), *öijűŋ bōlúr jắrsīnắm* (Nr. 6, 16).

Ośmiozgłoskowiec, najczęściej o podziale 4—4, ma z reguły rytm jambiczny — ⁄ — ⁄ — ⁄ — ⁄. Przykłady: *bāryán bīlắn turyán bīlắn* (Nr. 3, 1), *bāryállardĭ́n turyállardĭ́n* (Nr. 3, 10), *ōrúk uiyắ tōyrá miŋgắn* (Nr. 5, 1), *čoŋ bášyä kíčik bőrk kï'gắn* (Nr. 5, 5), *dābán-čiŋníŋ järi̇́ kattĭ́k* (Nr. 8, 1).

Jak widać, ma ośmiozgłoskowiec, podobnie jak siedmiozgłoskowiec, cztery zgłoski mocne. To zasadnicze podobieństwo pozwala niekiedy używać obu rodzajów wiersza w jednej i tej samej strofie. Zdarza się jednak, że ośmiozgłoskowiec, w strofie złożonej przeważnie z siedmiozgłoskowców, zmienia całkowicie swój rytm jambiczny na trocheiczny, aby się w ten sposób dostosować do rytmu otoczenia. Tak np. wiersz ośmiozgłoskowy *kólda bákkan páχlanĭ́m däp* (Nr. 7, 3), jedyny w czterowierszu złożonym z siedmiozgłoskowców przybrał, jak widać, rytm trocheiczny. Odrzuciwszy w nim enklityczne *däp*, otrzymujemy zupełnie normalny siedmiozgłoskowiec. W taki sam sposób tłumaczą się wypadki jak *álma χánnī bírnī söísä* (Nr. 7, 15), *jắnyä pátkan nímäŋ dắsä* (Nr. 7, 31) i *ắrtä jázda kắlimắn däp* (Nr. 7, 41). Ciekawe, choć trudne do wytłumaczenia są wypadki jak *táχsäyä tĭ́zyan kónčaχdắk* (Nr. 5, 15),

ā kïzil gül(nin) yúnčäsī dâk (Nr. 3, 7), *wâpäsī jók kárïndašdîn* (Nr. 12, 3).

Jedenastozgłoskowiec pojawia się najczęściej w postaci 4—4—3 i 7—4, rzadziej 5—6 i 6—5. Przykłady: *aggal bašlap* | *χudānī jāt* | *e,tīnī* (Nr. 9. 5), *räbbim Allā* | *räbbim Allā* | *rämäzān* (Nr. 9, 8), *paiyambärnin bir oylī* | *jākūp īdī* (Nr. 9. 13), *muhammät ümbätigä* | *šū rämäzān* (Nr. 9, 16), *tayar ōrildī* | *mamānī baskälī* (Nr. 9. 28), *χōtunnïn χōš χuijī* | *ǯännätnin gülī* [1]) (Nr. 10, 1), *tayar altun bērip* | *χōš χui χōtun āl* (Nr. 10, 3) i t. p.

Rytm mamy podany jedynie przy typie 7—4, mianowicie ⁄ — ⁄ — ⁄ — ⁄ — ⁄ — ⁄, np. *áχ toχoi apáχ toχoi* | *ärkäk tišī* (Nr. 9, 21), *ák öijün apák öijün* | *ōdā bōlúr* (Nr. 9, 23). Jest to rytm trocheiczny, taki sam jak w siedmiozgłoskowcu. Z tego, jak również z umiejscowienia średniówki, widać, jak bliskie pokrewieństwo łączy oba rodzaje wiersza i że podobnie jak u innych ludów tureckich jedenastozgłoskowiec rozwinął się z siedmiozgłoskowca.

3. Budowa stroficzna w poezji turfańskiej.

Pod względem budowy stroficznej spotykamy w poezji turfańskiej stosunki najzupełniej podobne do osmańskich i kazańsko-tatarskich. Zwrotki liczą po dwa, trzy lub cztery wiersze. Najbardziej rozpowszechnione są strofy czterowierszowe, a pośród tych zbudowane z siedmiozgłoskowców.

Za przykład strofy czterowierszowej, złożonej z siedmiozgłoskowców typu 4—3, niechaj służy Nr. 6 wiersz 25—28:

ápak ápak tóškallár	Bieluchne króliki
kúmda oinar järsīnâm [2])	bawią się na piasku, moja kochana;
kýz almáyan jiyitlär	nieżonaci chłopcy
toidā oinar järsīnâm.	tańczą na weselu, moja kochana.

Częste są zwrotki, w których wiersz 1. i 3. mają budowę 3—4, podczas gdy 2. i 4. 4—3, jak np. Nr. 4, 5—8 (str. 50):

---

[1]) Wiersz brzmi u Le Coq'a *χōtun nïn χōš χuijī ǯännät nin gülī dō*; ostatni wyraz jest jednak ze względu na sens zbyteczny, a ze względu na rytm niedopuszczalny.

[2]) Wyraz *järsīnäm* (str. 56, 8 *järsänäm*) nie jest zbyt jasny; Le Coq tłumaczy 'mein Liebchen', w słowniku Radłowa (Опытъ Словаря тюркскихъ нарѣчій) brak tego wyrazu.

šaptoila sēčäkläptō	Brzoskwinia zakwitła
jārïm säniŋ bojuŋda;	na twojem ciele, moja kochana;
ažäp bir jamān boldum	być może, że się tak popsułem
jārïm säniŋ kojuŋda.	w twoich objęciach, moja kochana[1]).

Obie zwrotki świadczą, że poezja turfańska zna też charakterystyczny podział strofy na dwie części, pierwszą, odnoszącą się do przyrody, drugą do człowieka i że zachowuje dosyć ścisły paralelizm w budowie obu tych części. Układ dwudzielny nie cechuje jednak bynajmniej wszystkich zwrotek u Le Coq'a. Przeciwnie, wyraźna budowa dwoista należy raczej do wyjątków, co się tłumaczy tem, że nie posiadamy niestety prób samoistnych czterowierszy, odpowiadających osmańskim *mani* lub kazańskim *jyr*, tylko zwrotki, wchodzące w skład dłuższych pieśni, w których, jak wiadomo, zaciera się charakterystyczna budowa poszczególnych strof.

Częste są zwrotki czterowierszowe, zbudowane z siedmio- i ośmiozgłoskowców, występujących naprzemian, np. Nr. 5, 1—4 (str. 52):

ōrúk uiyắ tōyrá miŋgắn	Dosiadają bokiem chudego wołu
tóksullúknïŋ kḯzläri̋,	dziewczęta z okolic Toksulu,
χtái[2]) *kōrü̋p išḯk aškán*	widząc Chińczyka, otwierają drzwi
jấm-šīlíkniŋ kḯzläri̋	dziewczęta z okolic Jäm-ši.

Z takich zwrotek, nie zawsze całkiem regularnych, składa się satyryczna pieśń na dziewczęta z okręgu „Sześciu miast", Altï-šähir, zapisana przez Shaw'a w jego Sketch of the Turki language as spoken in Eastern Turkistan I (Lahore 1875) vol. I 107—108, a cytowana przez Le Coq'a.

Zwrotek czterowierszowych, zbudowanych z ośmiozgłoskowców, nie spotykamy całkiem, natomiast jedenastozgłoskowce łączą się po cztery razem, jak np. w poemacie na cześć ekspedycji turfańskiej.

---

[1]) Niezmiernie bliskie pokrewieństwo poezji nawet tak odległych od siebie ludów jak Osmanie i Turcy z okolic Turfanu uświadomi się nam dopiero w całej pełni, gdy piosenkę, taką jak powyższa, przetłumaczymy na język osmański:

šeftali čičeklendi
jarym senin bojunda;
ažeb bir jaman ołdum
jarym senin kojunda.

Po kilku nieznacznych zmianach natury fonetycznej i morfologicznej otrzymujemy utwór, który nie różni się niczem od rdzennie osmańskich.

[2]) Zapewne dwuzgłoskowe, może *χ^{a}-tai*.

Le Coq dzieli też wiersze jedenastozgłoskowe w Nr. 9, będącym pieśnią ramazanową, na strofy czterowierszowe, chociaż rym wskazuje, że mamy tam do czynienia raczej z poezją dystychiczną.

Za czterowierszową możemy też uważać strofę złożoną z wierszy różnej długości, z refrenem po każdej połowie, jak np. Nr. 3, 10—15:

bāryállardı̂n turyállardı̂n
sắni sůraimů — ắ šắpīrïm oínaŋ!
hālı̂ŋ sänīŋ nắ käštī dắp
ȍzüm bắraimů — ắ šắpīrïm oínaŋ!
Czy tych co idą i tych co zostają
mam pytać o ciebie? — moja piękna[1]) tańcz
czy o to, jak ci się powodzi,
mam sam iść (pytać)? — moja piękna tańcz!

Strofa trójwierszowa (jak wskazuje rym), uzupełniona nierymującym wierszem w charakterze refrenu do liczby czterech wierszy, występuje tylko jeden raz; jest to mianowicie Nr. 9, strofa 1:

yȫrníŋ īčí karáŋyōlúk,	Wnętrze grobu (zalega) ciemność,
kaidı̈́n tüšű́r jōrúkčūlúk;	skądżeby miało padać światło?
bı̄́čắrä bólup játkūlúk	Niema rady, trzeba się (weń) położyć:
bū dű́njānı́ŋ pajắnī jók.	na tym świecie niema nic trwałego[2]).

Strofa ta stanowi początek dłuższej pieśni ramazanowej, której dalszy ciąg składa się z dwuwierszy jedenastozgłoskowych. Z takich samych dwuwierszy jest zbudowana pieśń o kobietach, Nr. 10:

χōtuŋnïŋ χōš χuijī ǯännätniŋ gülī (dō)[3])
χōtunnïŋ bäd χuijī dōzāχnïŋ külī (dō)
tayar altun bērip χōš χui χōtun āl
jāmanyä miŋ tayar altïn bērip sāl etc.
Dobry charakter kobiety jest różą rajską,
zły charakter kobiety jest piekielnym popiołem;

---

[1]) Znaczenie wyrazu *šāpīr* niepewne. Le Coq tłumaczy 'Feenkönig', dodając *unsicher!* Przypuszcza więc *šāpīr*=*šāh peri;* w tekście oryginalnym شاه پیریم *šāh-pīr-im.*

[2]) Le Coq tłumaczy »diese Welt hat kein Ende«. Jest to tłumaczenie mylne, sprzeczne z pojęciami muzułmańskiemi; پایان stoi niewątpliwie w znaczeniu پای=basis, foundation, firmness, durability (Steingass).

[3]) Enklityka *dō* ⇐ *dur* jest ze względów metrycznych i ze względu na sens zbędna.

daj worek złota i weź kobietę z dobrym charakterem,
złej daj tysiąc worków złota i wyrzuć ją precz.

Zbierając krótko treść tego przeglądu strof turfańskich, możemy powiedzieć, że mamy tu wszystkie charakterystyczne ogólnotureckie formy, z wielką przewagą strofy czterowierszowej, zbudowanej z siedmiozgłoskowców.

4. Istota rymu w poezji turfańskiej.

W porównaniu z osmańskim i kazańsko-tatarskim nie przedstawia rym turfański nic szczególnego. Wszystkie rymy, można podzielić na dwie grupy: rymy pojedyncze i rymy złożone.

Do pierwszej grupy zaliczamy te rymujące zakończenia wierszy, w których elementy, tworzące rym, mieszczą się w obrębie jednego wyrazu. Do drugiej grupy zaliczamy rymy z t. zw. *redī,'*em, t. j. jednym lub dwoma identycznemi wyrazami po właściwym rymie. W obrębie każdej z tych grup wyróżniamy trzy wypadki: 1) rym powstały przez powtórzenie identycznego wyrazu, jak: *bir zämān — šū zämān* (Nr. 2, 6, 8), *sän bolsaŋ — sän, bolsaŋ* (Nr. 4, 1, 3), 2) rymy utworzone przez wyrazy o różnych zgłoskach piennych, ale z identycznemi przyrostkami, np. *bēšip — āirilip* (Nr. 1, 1, 2), *bilalmaisän — čidalmaisän* (Nr. 4, 18, 20), *körmämdō kiši — ölmämdō kiši* (Nr. 4, 34, 36), 3) rymy zachodzące między wyrazami, których zgłoski pienne rymują, jak np. *bojuŋda — kojuŋda* (Nr. 4, 6, 8), *ākur — jakur* (Nr. 4, 22, 24), *özīnī däimō — jäzīnī däimō* (Nr. 2, 1, 2). Pierwsza z tych trzech kategoryj obejmuje zjawiska najpierwotniejsze, trzecia najbardziej rozwinięte. W poezji turfańskiej jest przewaga po stronie rymów wykształconych.

Wyjątkowo spotykamy rymy podwójne, jak *tāiniŋ jäzī — bāiniŋ kïzī* (Nr. 9, 31, 32). Biorąc pod uwagę ogół wypadków, możemy i tu stwierdzić, że źródłem rymu jest paralelizm budowy rymujących wierszy. Wskutek tego jest rym zjawiskiem nie tak zewnętrznem, ograniczonem do ostatniej zgłoski, jak u nas, lecz przeciwnie sięga głęboko w wewnętrzną strukturę wiersza, przyczem zachodzi często wypadek dla nas, przyzwyczajonych do szukania rymu na końcu, niezwykły, że właściwa zgłoska rymowa tkwi zaraz w pierwszym wyrazie wiersza, jak np. *j ā r ī billä jārsīnäm — z ā r ī billä jārsīnäm* (Nr. 6, 30, 32). Oczywiście, zgodnie ze swą naturą, jest rym turfański, jak każdy turecki, najczęściej wielozgłoskowy.

5. Rymy w strofach.

Rozpatrując układ rymów w strofach, możemy pominąć utwory dystychiczne, których rym *aa bb cc dd* i t. d. przypomina perski *metnevī*.

Wspomniany już poprzednio (str. 125) jeden jedyny przykład strofy trójwierszowej ma rym *aaa*, poczem następuje wiersz odmienny, nie rymujący i właściwie nie należący do strofy.

Pozostaje nam więc do omówienia tylko strofa czterowierszowa. Tu obserwujemy najczęściej rozkład rymów wedle schematu *abcb*, znanego nam dobrze, zarówno z poezji osmańskiej jak kazańskiej. Jest to typ najpierwotniejszy, w którym rym z końcem wiersza drugiego i czwartego jest wyrazem paralelizmu, zachodzącego między obiema połowami strofy. Za przykład może posłużyć Nr. 4, strofa 2, cytowana powyżej (str. 124).

Na drugiem miejscu, pod względem częstości występowania, stoi typ *abab*, niezmiernie rzadki u Osmanów, nieco częstszy u Tatarów kazańskich. Taki układ ma np. Nr. 4, strofa 1:

ū́ kōčắdä sắn bolsán.	W którejkolwiek ulicy tybyś była,
bū́ kōčắdä mắn bolấi;	w tej ulicy chciałbym i ja być;
ánār gū́lī sắn bolsán,	gdybyś była kwiatem granatu,
jū́purmắkī mắn bolấi.	chciałbym być jego liściem.

Dalsze miejsce zajmuje typ *aaba*, jak wiadomo, najczęstszy w czterowierszowej poezji osmańskiej, np. Nr. 8, strofa 1:

dābán-činnín järī́ kattī̂k,	Twarda rola w Daban Čin,
tắ'wūzī́ tatlī̂k	słodkie z niej melony;
dābán-čindá bir jắrïm bár	w Daban Čin mam kochankę,
ắmbär χắn atlī̂k.	imieniem Ämbär Xān.

Rymy takiego układu jak w poezji dystychicznej, ale połączone zapomocą *redīf*'u w strofę czterowierszową spotykamy w Nr. 7, 33—36:

álma χánnī ḗlïp bár,	Idź i zabierz Almę Xan,
jáčïnkúnyä sḗlïp bár;	idź i włóż do worka;
álma χándäk kaídä bár,	gdzież jest (ktoś) jak Alma Xan,
bir ǯēnī̂nyä paídä bar.	dusza twa ma (z niej) pożytek.

Układ *abbc* spotykamy raz jeden tylko i to w bardzo niepewnej strofie Nr. 12, 1. Pozatem znajdujemy rodzaj strof czterowierszowych o rymie *aaaa*, (rozciągającym się miejscami na ośm wierszy) w utworze na cześć ekspedycji turfańskiej.

Wszystkie przykłady w zbiorze Le Coq'a są dłuższemi pieśniami, których strofy dostosowują się treścią i formą do planu całości. Noszą one też zazwyczaj zewnętrzne cechy, świadczące o przynależności wzajemnej. W pierwszej linji należy wymienić wiersz refrenowy, powtarzający się po każdej strofie, jak np. w Nr. 3 refren *ā šāpīrim oinaŋ*. W Nr. 5 wiersz 2. i 4. wszystkich strof jest zakończony wyrazem *kïzlarī*, a te same wiersze w Nr. 6 kończą się na *jārsīnäm* i t. p.

Na uwagę zasługuje wreszcie dosyć kunsztowna, chociaż nie konsekwentnie przeprowadzona budowa zwrotek w pieśni satyrycznej, zapisanej przez Shaw'a, jak np.:

özī tüzük bēlī üzük	Słusznego wzrostu, o cienkiej kibici
kaškarlikniŋ kïzlarī;	dziewczęta z okolic Kaszgaru;
özī kalta bojī χalta	niskiego wzrostu, postaci (jak) worek
jaŋī hïsārnïŋ kïzlarī.	dziewczęta z Jeni Hisaru.

gdzie wiersz 1. i 3. mają rymy wewnętrzne.

6. Ślady alliteracji.

Podobnie jak w poezji osmańskiej, można i tu mówić tylko o śladach alliteracji. Odnosi się to zarówno do alliteracji stroficznej jak i wierszowej. Przykłady podane niżej mają jedynie dowieść istnienia samego zjawiska, a nie wywoływać wrażenie, jakoby alliteracja należała do stałych cech poezji turfańskiej.

Alliterację stroficzną, spajającą wszystkie cztery wiersze strofy, mamy w jednym jedynym wypadku, Nr. 6, 21—24:

sā́ida jǘrgän ʒā́iränní́,
sā́kis dā́ŋlär jā́rsīnā́m,
sā́kis kḯzniŋ bírīní́
siŋnim dā́ŋlär jā́rsīnā́m.

O gazelach, co chodzą po stepie,
mówcie, że ich ośm, moja kochana;
o jednej z pośród ośmiu dziewcząt,
mówcie, że to moja młodsza siostra, moja kochana.

Częściej spotykamy alliterację w trzech wierszach, jak np. Nr. 4, 21—24:

kara χōʒanïŋ süjī	Rzeka w Kara Xōʒa
karaŋγō bāγlärdïn ākúr;	płynie przez cieniste ogrody;
kara kāš kāwïl ʒūgán	czarnobrewa, zgrabna niewiasta
juräkkä ōtlärnī jakúr.	rozpala w sercu ogień.

Por. Nr. 4, 25—29, Nr. 6, 5—8, 17—20.

Równie rzadko występuje alliteracja wierszowa, jak np. *bārïsän bir bir bēsïp* (Nr. 1, 1), *bārγïčä bāγ bīlä bardïm* (Nr. 1, 7), *kara kara karγïlar* (Nr. 6, 37), *öijüȵdä bir bāla bar bāinïȵ kïzī* (Nr. 9, 32), *säγïsγan sāraidō sāi bašīda* (Nr. 9, 41) i t. p.

ROZDZIAŁ VI.

Poezja Turków z okolic Ałtaju.

1. Przegląd szczepów. — Epika ludowa. — Kožoȵ. — Utwory dystychiczne.

Ostatni obszar turecki, którym się zajmiemy szczegółowo w tej części niniejszych studjów, obejmuje północne stoki Ałtaju i dorzecze górnego Obu. Materjał do poznania form tamtejszej poezji czerpiemy z pierwszego tomu „Obrazców" Radłowa. Główną część stanowią w nim próby folkloru właściwych Turków ałtajskich, zwanych przez Rosjan niesłusznie ałtajskimi Kałmukami, w ich własnym języku *Ałtaj kiži*, i t. zw. Teleutów, *Täläȵät kiži*. Z tych pierwsi zamieszkują górskie okolice Ałtaju i obszary nad rzekami Katunją (*Kadyn*) i jej dopływem Czują (*Čüi*), Czołyszmanem (*Čołyšman*) i jego dopływem *Baškaus*[1]), drudzy są rozrzuceni po całym okręgu kuźnieckim, częściowo bijskim[2]). Prócz tego daje Radłow próby folkloru różnych innych szczepów tureckich, mieszkających między Biją (*Pī*) a Tomem, w szczególności: 1) plemienia *Tölös* nad wspomnianą już rzeką *Čołyšman*, 2) *Jyš kiži* lub *Tuba*[3]) (po niemiecku Schwarzwald-Tataren), a wśród tych trzech różnych plemion: *Tir-*

---

[1]) Por. Radloff, Aus Sibirien I 215—217, Phonetik XXVI—XXX.

[2]) Radloff, l. c. Wiadomości podawane przez Radłowa są w szczegółach bardzo często niedokładne i sprzeczne. Tak np. powiada on, że Teleuci nazywają siebie także *Kara-Kałmak* (= czarni Kałmucy, Aus Sibirien I 215, Phonetik XXIX), gdy tymczasem w Słowniku (Опытъ словаря тюркскихъ нарѣчій II 273) podano, że w narzeczu teleuckiem *ak-kałmak* = Teleut, zaś *kara-kałmak* = Kałmuk, Mongoł z zachodniej Mongolji. Właściwi Ałtajczycy (*Ałtai-kiži*) mają się też nazywać *Öiröt* (Phonetik XXIX, Aus Sibirien I 215), gdy tymczasem wedle Słownika w ałtajskim *Öiröt* = 1) Teleut z obszaru baczackiego lub 2) wogóle obcokrajowiec, obcy. I tak na każdym kroku.

[3]) Wedle Słownika (III, 498) *Jyš kiži* oznacza plemiona *Tuba* i *Šor*; wedle Fonetyki (XXVII) *Jyš kiži* i *Tuba* to jedno.

gäš nad jeziorem Teleckiem (*Ałtyn köl*). *Kömnöš* nad Biją, dopływem Obu [1]), niedaleko jeziora Teleckiego, *Küzön* nad Biją, niedaleko ujścia jej prawobrzeżnego dopływu *Kū* (po rosyjsku Lebed), 3) *Šałyandu kiži* lub Tatarów lebedzkich nad rzeką *Kū* (Lebed), 4) *Šor kiži* nad górnym Tomem i jego dopływami Mras i Kondoma. Na zakończenie przytacza Radłow kilka prób poezji Sojonów (*Sojon*) [2]) na brzegach jeziora *Kara köl* w północno-zachodniej Mongolji.

Są to wszystko drobne szczepy, które już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy je badał Radłow, wymierały lub ulegały szybko zruszczeniu [3]). Być może, że dziś, po ostatnich latach głodu za rządów bolszewickich, nie zostało z wielu z nich ani śladu i że zapiski Radłowa są jedynemi zabytkami ich literatury. Różnice językowe, dzielące poszczególne plemiona, są bardzo nieznaczne, a to samo można powiedzieć o folklorze.

Natomiast różnica między ogólnym obrazem folkloru tej grupy Turków syberyjskich, a wszystkich innych, dotychczas omówionych ludów tureckich, nawet najbliższych im terytorjalnie turkiestańskich, jest na pierwszy rzut oka uderzająca. Stosunki są u pierwszych jakieś bardziej pierwotne i archaiczne. Pochodzi to poczęści z natury zamieszkiwanego obszaru, leżącego na uboczu od głównych łożysk prądów kulturalnych, poczęści z odmiennych, daleko pierwotniejszych form życia społecznego. Ogromną różnicę robi tam wreszcie brak Islamu. Niwelujące wpływy tej religji nie dosięgły zupełnie Turków ałtajskich, którzy w czasach badań Radłowa żyli jeszcze przeważnie w dawnym szamaniźmie i dopiero powoli ulegali propagandzie prawosławia.

Pierwszem, co nas uderza, kiedy przejdziemy od poezji osmańskiej, kazańskiej, lub turfańskiej do pieśni Turków ałtajskich, jest e p i k a l u d o w a, jeszcze żywa i bogata, której dotychczas nie spo-

---

[1]) Dokładniej: rzeką tworzącą Ob. Katunja (=*Kadyn*, pani) i Bija (=*Pī*, pan) tworzą, po zlaniu się ze sobą, Ob.

[2]) Znani pod różnemi nazwami: Sajanców (Саянцы), Sojotów, Uraŋχai (po mongolsku) i Tuba (w ich własnym języku).

[3]) Wedle Radłowa było np. Turków szczepu *Jyš kiži* niespełna 4.000, *Šor* niecałe 3.500, *Ałtai kiži* około 12.000, Teleutów niespełna 8.000. Chociaż i tu podaje Radłow inne cyfry w swem Ethnographische Uebersicht der nördlichen Türkstämme (Phonetik XXI—XLV), niż w dziele Aus Sibirien, to jednak ogólny obraz pozostaje niezmieniony.

tykaliśmy prawie całkiem. Po dokładniejszem rozpatrzeniu się w niej dochodzimy do przekonania, że mamy przed sobą resztki dawnych tradycyj, które, jako że związane silnie z wierzeniami pogańskiemi, zostały u Turków wyznania muzułmańskiego wyparte szybko przez Islam. Treść tej epiki stanowią bowiem przeważnie dzieje mitycznych bohaterów, częściowo już zapomniane i nierozumiane przez współczesnych i dlatego przedstawiane w dziwnie niejasny i urywkowy sposób. Do osłabienia i tak już wygasającej tradycji przyczynia się gwałtowne wciskanie się w pierwotne mity i baśnie motywów obcych, buddyjskich, niesionych falą mongolską i chrześcijańskich, przybywających z misjonarzami prawosławnymi. Na krzyżowanie się dawnych wątków z temi dwoma nowemi czynnikami, tak widoczne zwłaszcza w utworach treści kosmogonicznej, jak np. *jürdïn pütkäni* (R I 159—166, dosł. powstanie ziemi), lub eschatologicznej, jak *kałyančy čak* (R I 167—170, dosł. ostateczny czas, t. j. koniec świata), zwrócił uwagę już A. Schiefner we wstępie do pierwszego tomu przekładu „Prób“ Radłowa[1]).

Tę epikę ludową, jakkolwiek nie ma ona ściśle umiarowej formy, jakiej zwykliśmy wymagać od poezji, musimy wciągnąć w zakres naszych rozważań, ponieważ, jak to już częściowo zaznaczono w rozdziale II, daje nam ona doskonałą sposobność śledzenia cech mowy wiązanej niejako in statu nascendi. W odróżnieniu od formy poetyckiej w ścisłem tego słowa znaczeniu i od zwykłej prozy, możemy nazwać formę tych utworów epicznych prozą artystyczną.

Oprócz tego mamy jeszcze poematy treści epicznej w formie zupełnie umiarowych strof, t. zw. *kožon*, ze stałym rytmem, określoną ilością zgłosek, alliteracją i rymem. Są też utwory mieszane, złożone z pieśni, powiązanych ustępami prozaicznemi (np. legenda o bohaterze *Ak köbök*, R I 204—212). Epika w formie stroficznej ma w sobie dużo pierwiastka lirycznego.

L i r y k a właściwa wykazuje jedną tylko formę, t. zw. *kožon*. *Kožon* jest to para strof czterowierszowych, wyrażających tę samą

[1]) To też słowa Radłowa (Über die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren 86): *Bei der Abgeschlossenheit der Wohnsitze dieser Turkstämme konnte keines der benachbarten Litteraturvölker auch auf ihre Volkslitteratur nur den geringsten Einfluß ausüben, und konnte sich dieselbe in Form und Inhalt naturwüchsig entwickeln* są oczywiście przesadne.

treść nieco różnemi słowami, a których wyrazy początkowe alliterują w pierwszej strofie na inną głoskę niż w drugiej, podczas gdy rymy są zazwyczaj w obu strofach jednakie. Formę *kožoŋ* mają najczęściej pieśni treści lirycznej, wyrażające najsilniejsze uczucia tych pierwotnych ludów, a więc miłość, tęsknotę za rodziną, przywiązanie do otaczającej przyrody i t. d. Treścią i formą zbliżają się te utwory bardzo do pieśni lirycznych innych Turków; pewien odcień swoisty wyróżnia tylko pieśni sławiące ojczystą przyrodę, jak Nr. 40 (R I 236—237), pieśń na cześć Ałtaju. Jeden z przytoczonych poematów erotycznych ma być pieśnią swata (*kudanyŋ kožoŋy*, Nr. 39). W formę *kožoŋ* przyoblekają się też, jak już wspomniano, niektóre utwory epiczne.

U Teleutów spotykał Radłow ponadto bardzo ciekawe, Turkom właściwego Ałtaju zupełnie nieznane, utwory w strofach dystychicznych z refrenem. Są to przeważnie pieśni włożone w usta zwierzętom, jak np. *jyłanyŋ saryny*, *pojynyŋ pałazyn ärkälätkäni* (pieśń węża, wyrażająca miłość do własnego dziecka), *köjönöktüŋ maktanyany* (chełpienie się zajączka), *saŋyskanyŋ syyydy* (biadanie sroki) i t. p., w jednym wypadku nawet uosobionemu wiatrowi *sałkyn jałkūya maktanyany* (chełpienie się wiatru wobec leniucha). Utwory te, traktowane dziś żartobliwie, mogą pochodzić z bardzo odległych czasów, za czem w każdym razie przemawiałaby ich forma. Również bardzo archaiczny charakter mają utwory obrzędowe, jak błogosławieństwa (*ałkyš sös*), modlitwy szamańskie (*kamdyŋ mürgü sös*) i ciekawe zaklęcie dla sprowadzenia deszczu (*jada*[1] *sös*). Mają one wszystkie mniej lub więcej umiarową formę dystychiczną. Pod względem formalnym zbliżają się do nich niektóre przysłowia (*ülγär sös*) i zagadki (*tabyškak*).

Poezja Turków z okolic Ałtaju jest jedynym wycinkiem poezji ludowej tureckiej, o którym posiadamy już monograficzne

---

[1]) *Jada* lub *jada taš*, w innych dialektach *jädä*, jest to kamień (nefryt), odgrywający w magji tureckiej bardzo ważną rolę, jako środek na sprowadzenie deszczu. Por. słowniki s. v.; Hammer-Purgstall, Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, Pesth 1840, 435—438 (podaje też wzmianki o kamieniu sprowadzającym deszcz w powieściach średniowiecznych na Zachodzie), Köprülü-zade Mehmed Fuad zapowiada osobną pracę o kamieniu *jada* i czarownikach *jadaǰy* u Turków (Türk edebijaty tariχi 73, uw. 2) i powołuje się na niedostępną mi pracę Blondel, Le jade, pierre Yu des Chinois.

studjum, a mianowicie pracę Radłowa *Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren* w Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft IV (1866), str. 85—114. Jednakowoż krótki opis Radłowa, chociaż objaśniony dość licznemi przykładami, nie jest ani w szczegółach na tyle wyczerpujący, ani w ogólnem ujęciu tak jasny i bez zarzutu, by powtórne podjęcie tego samego tematu mogło uchodzić za zbyteczne. Porównanie niniejszego rozdziału z artykułem Radłowa powinno o tem przekonać. Jedno zwłaszcza muszę podnieść z naciskiem, mianowicie, że Radłow zupełnie nie zauważył zasadniczego faktu budowy dwudzielnej, z którego wszystkie szczegółowe cechy formy wierszowej u Turków wynikają jako proste następstwa. Wprawdzie musi on dostrzec tu i ówdzie paralelizm, zachodzący między obiema połowami strofy, względnie między obiema strofami t. zw. *kožon*, bo są to fakty zbyt wyraźne, by je móc przeoczyć, ale nigdzie nie łączy ich przyczynowo z powstaniem i rozwojem cech formy poetyckiej.

Przedstawiając formy ałtajskie, omówimy najpierw prozę artystyczną utworów epicznych, a później dopiero poezję właściwą.

2. Proza artystyczna utworów epicznych.

Swoje opowieści o dawnych bohaterach mitycznych i historycznych nazywają Turcy ałtajscy *čorčok*. Wyraz ten znaczy baśń lub legenda [1]). Rapsod ludowy, *čorčokčy*, recytuje je stłumionym, gardłowym głosem (*kaiła*) [2]) wedle bardzo prostej melodji, zamykającej się w dwóch tonach. Na każdy takt takiej melodji przypada jeden werset tekstu. Przerwę po skończeniu każdego wyraźnego ustępu zaznacza recytator pomrukiem, przypominającym zgłoskę *bū*, wymawianą z lekko zwartemi wargami [3]).

---

[1]) Odcień znaczeniowy tego wyrazu można oznaczyć z następującego przykładu. Bohater Kān Püdäi toruje sobie drogę przez niebotyczne skały w ten sposób, że drąży przez nie tunel strzałą wypuszczoną z łuku. Przed dokonaniem tego nadzwyczajnego dzieła powiada on (R I 68, 23—24) *»pu pojyma joł połzyn« tädĭ, »pu sōndoγy üjömö čorčok połzyn« tädĭ,* „to niechaj będzie dla mnie drogą, to niechaj będzie legendą dla mego przyszłego domu (= dla następnych pokoleń)". Pokrewny znaczeniem jest wyraz *kučun* lub *kučyn* (por. R I 172, 14—15).

[2]) Por. Słownik II 27.

[3]) Radloff, Aus Sibirien I 342.

Čorčok nie mają ściśle umiarowej formy. Tok opowiadania rozbija się na szereg krótkich i prostych zdań różnej długości, przypominających żywo wersety prozy rymowanej, *sağ'*, u Arabów. Pojedyncze wersety liczą od trzech do kilkunastu zgłosek, najczęściej między 7—9. Jakiejś umiarowości w następstwie wersetów krótszych i dłuższych trudno się dopatrzeć, stąd też i rytm, t. j. następstwo zgłosek mocnych i słabych nie przedstawia się regularnie. Zakończenia wersetów nie układają się również według żadnej wyraźnej zasady. Zresztą sam podział na wersety jest nieraz dosyć dowolny, co widać choćby z wahań Radłowa, który niejednokrotnie rozkłada jeden i ten sam ustęp, powtarzający się w dwóch miejscach, w różny sposób. Jedynie tam, gdzie wskutek ścisłego paralelizmu w budowie zdań, czyli krótko układu dwudzielnego, pojawiają się zawiązki strof i rym, występują też wersety o określonej ilości zgłosek, stałych średniówkach i rytmie. Jeden odnośny przykład poznaliśmy już poprzednio w rozdziale o układzie dwudzielnym (str. 47—48).

Zostawiając na uboczu sprawę stylu opowiadań epicznych i dosyć bogatych środków retorycznych, któremi się on posługuje, musimy zwrócić uwagę na dwie właściwości, pozostające w bezpośrednim związku z rozwojem umiarowości, graniczącej już blisko z formą wiersza w ścisłem tego słowa znaczeniu. Jedną z nich jest typizacja sytuacji i w związku z nią pozostające powtarzanie całych dużych ustępów, drugą znany nam już dobrze układ dwudzielny, czyli dwukrotne wyrażanie jednej i tej samej myśli, względnie rozszczepianie jej na dwie odpowiadające sobie połowy.

Za przykład powtarzania całych ustępów może służyć następujący epizod z historji bohatera mitycznego *Ałtain Sain Sałam*[1]). Po śmierci bohatera, jego siostra, ubrana w strój brata, jedzie na jego koniu *Aikym Saikym* do kraju *Kün-Kāna* (Chana-Słońca). Po drodze spotyka grupę młodzieńców, strzelających z łuku do celu. Jak się dowiadujemy później z bardzo niewyraźnego toku opowiadania, nagrodą dla najlepszego łucznika ma być córka chana. Dziewczyna przebrana za bohatera bierze udział w zawodach i odnosi zwycięstwo. Stąd udaje się do kraju *Ai-Kāna* (Chana-Księżyca), gdzie spotyka ją taka sama przygoda. Otóż oba te zdarzenia są opowiedziane w prawie tych samych słowach. Za każdym razem

[1]) R I, 13—16.

przemawiają jednako młodzieńcy, strzelający z łuku, a dziewczyna daje im dosłownie takie same odpowiedzi. Oczywiście całe opowiadanie rozpada się wskutek tego jak gdyby na dwie wielkie strofy z responsją w każdym wierszu. Jakie to daje wyniki formalne możemy śledzić doskonale na innym szczególe tej samej opowieści. Zwłoki zmarłego bohatera chce siostra pochować w skałach. Ustęp ten tak się przedstawia w oryginale (R I, 13).

uiłab-ijälä aitty:	Płacząc, powiedziała:
ačyk kaja,	„Naga skało,
ačyła-bär!	otwórz się!
janys akymdy sūp sałain!	niech pochowam mego jedynego brata!
jyłym kaja,	gładka skało,
jaryła-bär!	rozłup się!
janys akymdy sūp sałain!	niech pochowam mego jedynego brata!“
ačyk kaja	Naga skała
ačyła bärdi,	rozwarła się —
janys akyzyn sūp sałdy.	pochowała swego jedynego brata,
jyłym kaja	gładka skała
jaryła bärdi,	rozłupała się —
janys akyzyn sūp sałdy.	pochowała swego jedynego brata.

Te same słowa powtarzają się potem, kiedy siostra wydobywa brata z grobu, by go wskrzesić (v. 237—249):

kys uiłap aitty:	Dziewczyna, płacząc, powiedziała:
ačyk kaja,	„Naga skało,
ačyła-bär!	otwórz się!
janys akymdy ałain!	niech wyjmę mego jedynego brata!
jyłym kaja,	gładka skało,
jaryła-bär!	rozłup się!
janys akymdy ałain!	niech wyjmę mego jedynego brata!“
ačyk kaja	Naga skała
ačyła-bärdi,	rozwarła się —
janys akyzyn tartyb-ałdy.	wydobyła swego jedynego brata.
jyłym kaja	gładka skała
jaryła-bärdi,	rozłupała się —
janys akyzyn tartyb-ałdy.	wydobyła swego jedynego brata.

Jest to bodaj jeden z najprymitywniejszych przykładów powtórzeń, z jakich rozwija się, po usunięciu monotonji dosłownego powtórzenia, forma t. zw. *kožoŋ*. Przykład powyższy świadczy rów-

nież, że w ałtajskich *čorčok* nie mamy do czynienia ze swobodną improwizacją na pewien temat, w którejby było miejsce na dowolny wybór zwrotów i wyrażeń, ale z ustalonym przez tradycję tekstem opowieści, który recytator stara się co do litery zachować.

O drugim środku retorycznym była już mowa obszernie w rozdziale o układzie dwudzielnym. Gdzie tylko opowiadanie wpada w bardziej uroczysty ton, zaraz pojawia się skłonność do podwójnego wyrażania zasadniczych myśli. W ślad za tem pokazują się zawiązki strof z mniej lub więcej regularnym rytmem i rymem. Przykłady najlepiej rzecz wyświetlą. Ilekroć jest mowa, że jakiś bohater dosiada swego rumaka, spotykamy w opowiadaniu następujące stereotypowe słowa[1]):

järdïŋ tozuṇŭ tänärä̃ čykty,	pył ziemi wzniósł się w niebo,
tänäränïŋ tozunŭ järγä tüštü̆.	pył nieba opadł na ziemię.

Kān Püdäi, po dokonaniu dzieła zemsty, postanawia wrócić do domu (R I, 26, 3—5):

„järlū kiži järïnä,	„Człowiek z lądu na swój ląd,
sułū kiži sūna“ täp	człowiek z wody do swej wody“[2]) powiedziawszy,
janyb-īdï.	wrócił.

Inny przykład (ibid. 33, 28—32):

„közü̆ jokko	„Bezokiemu (ślepemu)
kös połoin, täp	okiem chcę być, mówiąc;
pudŭ jokko	beznogiemu
put połoin, täp	nogą chcę być, mówiąc,
ämdï jürγön ädäm“ tädï.	teraz żyję“[3]) — powiedział.

Jak tu pojedyncze zdania, tak w innych wypadkach mają całe długie ustępy wyraźną strukturę dwudzielną. Dobrym przykładem jest następujący epizod z cyklu Kān Püdäi (I, 65, v. 205—211):

ämdï aŋdap attandy,	Następnie siadł na koń, udając się na łowy,
sudŭŋ[4]) *aŋyn suya kirdï,*	po zwierza wodnego wchodził do wody,

---

[1]) Np. R I, 12, v. 55—56; 35, v. 203—204; 36, v. 235—236.

[2]) To znaczy: trzeba wracać, skąd się przyszło. Por. osm. *jerli jerïnde* 'na swojem miejscu'.

[3]) Żyję teraz po to, by być okiem tego, kto nie ma oka, nogą tego, kto nie ma nogi.

[4]) Radłow pisze błędnie *sudun* i *tūdŭn*, a tłumaczy: *Des Flusses Wild begab sich zu dem Fluss, des Berges Wild begab sich zum*

tūdŭn anyn tūya kirdi.	po zwierza górskiego szedł w góry.
annyn sämizin öttürdŭ,	Zwierza tłustego zabijał,
annyn aryγyn aγytty,	zwierza chudego puszczał.
kišdin karazyn öttürdŭ,	Sobole czarne zabijał,
kišdin saryzyn aγytty.	sobole żółte puszczał.

Najwybitniejszą cechą prozy artystycznej, a zarazem najmniej zależną od układu dwudzielnego, jest alliteracja, polegająca na tożsamości nagłosu pierwszych wyrazów w sąsiadujących z sobą wersetach. Po identycznych spółgłoskach można też często spotkać identyczną samogłoskę, np. I, 62, v. 103—106:

pik tūya čyk!	Wyjdź na górę wysoką,
pi uikuzŭn ujukta!	śpij snem beja!
kara tūya čyk!	Wyjdź na górę czarną,
kān uikuzŭn ujukta!	śpij snem chana!

Ilość wersetów alliterujących na tę samą głoskę nie jest określona. Najczęściej zmienia się alliteracja co dwa wersety; czasem jednak spotykamy kilka lub kilkanaście wersetów z tą samą głoską na początku. Jako charakterystyczny przykład podaję początek opowieści o Kān Püdäi (R I, str. 59—60):

kara attū kān adazy,
kara taika šibäzi,
kajalū tałai suγady.
kara attū kān ūlū jok jurttady,
kara attū kān małyna pādy,
uiłady, uiłady:
„ūlŭm jok, pałam jok,
„sözŭm[1]*) aidar karandaš jok,*

Berge. Jednakowoż formę *anyn* musimy uważać za dativus (por. 12, v. 52—54 *Aikym Saikym järän adyn minip ary jäldi, mäi jäldi* „dosiadłszy swego brunatnego wierzchowca Aikym Saikym, popędził tam i tu"; 28, v. 37 *Jälbäγänin pałdaryn aitty* „powiedział do dzieci Jälbägäna"; 53, v. 796 *pu płatty adazyn jar taštady* „tę chustę rzucił ku swemu ojcu" i t. p.), tu równobrzmiący z accusativem, a który w tureckim odpowiada często na pytanie po co?, w jakim celu? Że tak, a nie inaczej należy to miejsce rozumieć, dowodzą dalsze wiersze tego samego opowiadania, str. 83, v. 815—816:

tūdŭn anyn tūda öttürdŭ,	Zwierza górskiego zabijał w górach,
sudŭn anyn suda öttürdŭ.	zwierza wodnego zabijał w wodzie.

[1]) Radłow błędnie *sözŭm.*

„söγüm tudar ūłŭm jok“,
paja öböγön janyp parała,
pir kuškač aγašta otturdŭ,
öböγönγö aitty:
„öböγön uiłaba!“ tädĭ
„sän mänän janyp kälär połzoŋ
„sā pir ūł čyγar;
„köksŭ ałtyn čyγar“ tädĭ
„ködönŭ kumyš čyγar“ tädĭ.
Kara attū Kān [1]) był jego ojcem,
czarna tajga [2]) jego warownią,
skaliste morze oblewało (ją) wodą [3]).
Kara attū Kān żył w jurcie, nie mając syna,
Kara attū Kān poszedł do swych stad,
płakał, płakał:
„Nie mam syna, nie mam dziecka,
nie mam brata, któryby powtarzał moje słowa [4]),
nie mam syna, któryby podtrzymał moją kość“ [5]).
Kiedy ten sędziwy mąż powracał,
jakiś ptaszek siedział na drzewie,
powiedział do starca:
„Starcze, nie płacz!“ — powiada,
„kiedy odemnie powrócisz,
urodzi ci się syn;
piersi jego będą złote“ — powiada.
„pośladki jego będą srebrne“ — powiada.

Jak widać, spaja tu alliteracja najpierw pięć wierszy, potem już tylko po dwa. Aż nazbyt często alliterują identyczne wyrazy (w powyższym przykładzie cztery razy *Kara*, potem dwa razy *öboγön*). Musimy to uważać za najpierwotniejszy rodzaj. Zjawisko udoskonala się jednak stopniowo, tak że we właściwej poezji już coraz rzadziej można spotkać wyrazy identyczne. W prozie arty-

---

[1]) = Chan na czarnym koniu.

[2]) Taika = zrzadka porosłe góry skaliste, w przeciwieństwie do jyš = gęsty bór górski.

[3]) Znaczenie nie całkiem pewne. Radłow tłumaczy (z pewnością fałszywie): *Vom Felsenmeere stillt er seinen Durst.*

[4]) T. j. któryby przechował pamięć o mnie, moją tradycję.

[5]) T. j. któryby utrzymał mój ród.

stycznej brak niejednokrotnie całkiem alliteracji między sąsiadującemi wersetami.

W szczególnie kunsztownej prozie pojawia się niekiedy alliteracja międzywyrazowa, jak np. w następującym fragmencie podania o końcu świata (R I 167):

kałyančy čak kälärdä,
tänäri tämïr połyp kałar,
jär jäs połyp kałar,
kān kānya kapčyyar,
kałyk kałykka kara sanažar,
kadu[1]) *taš odyłar,*
kadu ayaš kakšałar etc.

Kiedy nadejdzie czas ostateczny,
niebo stanie się żelazem,
ziemia zamieni się w spiż,
chan powaśni się z chanem,
lud będzie snuł czarne myśli przeciw ludowi,
twardy kamień będzie rozmiażdżony,
twarde drzewo upadnie z trzaskiem etc.

Sporadyczne wypadki takiej alliteracji międzywyrazowej spotykamy dość często, np. (str. 180, 5 od dołu) *kün tīp turyan tašty tōłody* „wyliczał kamienie oświetlone słońcem"; (str. 22, 21) *tämir türäktï tazybyła ködörö tartty* „żelazną topolę wyrwał z korzeniami"; (str. 25, 8—9) *ałyp połzo ałyžain!, kułyk połzo küröžöin!* „chciałbym się zmierzyć z każdym junakiem i walczyć z każdym bohaterem".

Rym występuje w prozie artystycznej rzadziej i mniej regularnie niż alliteracja. Wywołuje go zawsze układ dwoisty; to też rymują najczęściej identyczne wyrazy, a w najlepszym razie identyczne formy gramatyczne. Poprzednio podane przykłady zawierały też po największej części próby rymu. Istotę i powstawanie rymu oświetla dobrze następująca próba (25, v. 109—112):

kattū ayaš kakšała-bärdï,
kara jar kazyła-bärdï,
turūłū kīk turūn taštady,
tułūvdu kadyt pałazyn taštady.

[1]) Taką formę podaje Radłow w tem miejscu; Słownik jej nie wykazuje. W innych miejscach mamy 'twardy' = *kattū*.

Twarde drzewo zwaliło się z trzaskiem,
czarny jar został podkopany,
zwierz z matecznika porzucił matecznik,
kobieta z warkoczem [1]) porzuciła swe dziecię.

Warto wreszcie stwierdzić, że zmianie alliteracji nie zawsze towarzyszy zmiana rymu, czyli że te dwa zjawiska są do pewnego stopnia niezależne od siebie. Jako ciekawy przykład prozy artystycznej z rymem wyrobionym lepiej niż alliteracja może służyć opowiadanie *jüs abakaiłyy Päžitti Kān* (Chan Päžitti ze stoma żonami, R I 242—248).

3. T. zw. *kožoŋ* i jego budowa.

Najczęstszą formą, jaką wykazują poematy zebrane przez Radłowa jest *kožoŋ*. Nazwa ta, dosł. utwór parzysty [2]), pochodzi stąd, że każdy poemat, mający taką formę, składa się z dwóch strof, zespolonych ze sobą najściślej co do formy i treści. Strofa druga

---

[1]) To jest kobieta zamężna. W ałtajskiem podaniu o końcu świata spotykamy podobny ustęp (169, v. 70—75):

ujałū kuš	Ptak mający gniazdo
ujazyn taštady,	porzucił swe gniazdo,
turūłū kīk	zwierz z matecznika
turūn taštady,	porzucił matecznik,
pałałū kadyt	dzietna kobieta
pałazyn taštady.	porzuciła swe dziecię (lub: dzieci).

[2]) Por. str. 50 uw. 1. Pokrewne znaczeniem są wyrazy *košuk* i *košma*, używane według Köprülü-zade Mehmed Fuad'a (Türk edebijaty tariχi 93) w znaczeniu arabskich *ši'r*, *rāǧāz* lub *ḳaṣīda*. Cytat czagatajski w Słowniku Radłowa (II 640 z dołu) przeciwstawia *košuk* czterowierszowi *tujuk*. Tamże podano *košuk*=śpiew, śpiew przy tańcu. Köprülü-zade wywodzi wyrazy *košuk* i *košma* od „sprzężenia" (*košmak*) tekstu pieśni (*güfte*) z towarzyszącą mu melodją (*beste*) i wnioskuje, że dawne *košuk* śpiewano zawsze przy akompanjamencie tureckich gęśli *kobuz*. Jednakowoż nazwa i forma ałtajskich *kožoŋ* świadczą, że owo „sprzężenie" (*koš-*) może się również odnosić do ścisłego powiązania ze sobą dwóch strof. *Košma, košuk* czy *kožoŋ* oznaczałyby więc wogóle poezję, względnie poematy zbudowane dwudzielnie, przez zespolenie ze sobą dwóch odpowiadających sobie elementów. — *Kožoŋdo-* lub *kožoŋda-* używa się u Turków ałtajskich w znaczeniu 'śpiewać pieśń (jakąkolwiek, nie koniecznie *kožoŋ*)'; np. R I 172, 5. W tem samem znaczeniu spotykamy też *saryndy sarna-* (np. I 213, 20); *saryn͡čy* 'śpiewak' (I 230 ult.).

bywa zawsze tylko nieznacznym warjantem pierwszej. Każda z nich rozpada się znów na dwie symetrycznie zbudowane połowy. Zasada układu dwudzielnego występuje tu więc w jaknajtypowszej postaci. Kožoŋ spotykamy w poezji lirycznej, w pieśniach liczących tylko jedną parę strof i w poezji epicznej, gdzie liczba takich par jest nieokreślona. Niekiedy pojawiają się grupy złożone z czterech należących do siebie strof, a mianowicie w poematach epicznych w formie dialogu. Oto przykład takiej grupy z pieśni pod tytułem Myrat Pī, będącej dialogiem między bohaterem tego nazwiska a jego matką (R I 200—201):

(*änä*) *ajī, Myradym, Myradym!*	(matka) Hej Muradzie, Muradzie!
Ädil täyän su kälär,	Stanie (ci) wpoprzek rzeka Ädil [1]),
any kanīp käčärzīŋ?	jakże ją przekroczysz?
ädäyīndä äl połor,	na jej brzegu będzie lud,
any kanīp ödörzīŋ?	jak się przezeń przedrzesz?
ajī, Myradym, Myradym!	Hej Muradzie, Muradzie!
'Jajyk täyän su kälär,	stanie (ci) wpoprzek rzeka Jajyk [1]),
any kanīp käčärzīŋ?	jakże ją przekroczysz?
'jakazynda äl połor,	na jej brzegu będzie lud,
any kanīp ödörzüŋ.	jak się przezeń przedrzesz?
(*Myrat*) *ajī, änäkäm, änäkäm!*	(Murad) Hej matusiu, matusiu!
Ädil täyän su ämtīr,	Niech sobie będzie rzeka Ädil,
äki čomzom käčärīm!	gdy się dwa razy zanurzę, przepłynę;
ädäyīndä äl ämtīr,	niech sobie będzie na jej brzegu lud,
män kälyämdä 'jäŋīlyän.	za mem przybyciem będzie pokonany.
ajī, änäkäm, änäkäm!	Hej matusiu, matusiu!
'Jajyk täyän su ämtīr,	Niech sobie będzie rzeka Jajyk,
jaŋys čomzom käčärīm;	gdy się raz zanurzę, przepłynę;

1) *Ädil täyän su*, dosł. 'woda zwana *Ädil*', oczywiście Wołga; podobnie *Jajyk täyän su*, dosł. 'woda zwana *Jajyk*', t. j. rzeka Ural. Obie rzeki występują w pieśniach i baśniach często obok siebie (por. *kožoŋ* Nr. 38). Wzmianka o nich w podaniu o Myrat Pī, jak zresztą i muzułmańskie imię bohatera, świadczyłyby, że cały utwór nie jest pochodzenia ałtajskiego, tylko gdzieś z nad morza Kaspijskiego, między Wołgą a Uralem. Radłow tłumaczy mylnie *Ädil täyän su* przez „ein Meer“, *Jajyk täyän sū* „eine Wasserfläche“.

'jakazynda äl ämtïr,	niech sobie będzie na jej brzegu lud,
män kälyämdä 'jäwïlyän.	za mem przybyciem będzie pokonany.

Strofy *kožow* liczą zawsze cztery wiersze[1]).

4. Rytm *kožow.*

Wiersze *kožow* są najczęściej siedmio- lub ośmiozgłoskowe; pośród *kožow* epicznych przeważa pierwszy, pośród lirycznych drugi rodzaj wiersza. Strofy złożone z samych siedmio- lub samych ośmiozgłoskowców należą do rzadszych, zwyczajnie występują oba rodzaje wiersza bez różnicy. Świadczyłoby to na korzyść poglądu Korsza, który przyjmuje, że przy recytacji utworów wierszowych wymawia się niekiedy dwie zgłoski szybciej, tak że ośm zgłosek wypełnia dokładnie taki sam odstęp czasu, jaki jest potrzebny do wypowiedzenia siedmiozgłoskowca[2]). Podobieństwo obu rodzajów wiersza polega jeszcze i na tem, że u obu bywa ostatnia cząstka rytmiczna najczęściej trójzgłoskowa, a więc 5—3 i 4—3. Wiersze o innem zakończeniu są w poezji altajskiej bardzo rzadkie. Stosunek ilości wierszy z średniówką przed trzema ostatniemi zgłoskami do ilości wierszy o innem zakończeniu przedstawia się jak 95:5. Takiej przewagi zakończenia trójzgłoskowego nie spotykaliśmy jeszcze w poprzednich próbach poezji ludowej tureckiej.

Wśród *kožow* spotykamy więc następujące rodzaje wiersza.

S i e d m i o z g ł o s k o w i e c. 1. Odmiana 4—3 niezmiernie częsta. Za przykład mogą służyć wszystkie wiersze przytoczonego powyżej (str. 141) wyjątku z legendy Myrat Pī.

2. Odmiana 3—4, bardzo rzadka. Przykłady: *äkidäw 'jūya tüžüp* (str. 203, 5 z dołu), *'jawyskan 'jūya kirdïm* (204, 1); *'jïrmä päš ayaš käzïp* (206, 1) i t. p.

3. Odmiana 2—3—2, niezmiernie rzadka, np. *kožyw pūlayan kïndä* (209, 3 z dołu); *attyw kazyyy kakkan* (211, 6).

O ś m i o z g ł o s k o w i e c.

1. Odmiana 5—3 należy do najczęstszych. Przykłady w *kožow* cytowanem na str. 50.

2. Odmiana 4—4, dosyć rzadka. Przykłady: *pir pudaktaw näzï*

---

[1]) W przykładzie powyższym nie liczy się oczywiście wiersza refrenowego *Ajï Myradym, Myradym* wzgl. *Ajï änäkäm änäkäm.*

[2]) Por. str. 68—69 niniejszej pracy.

artyk (201, 5 z dołu); *ojyp käskän 'jydam saby* (207, 9 z dołu) *'järän tałyp tura kałza* (209, 20).

Sporadycznie występuje sześcio-[1]) i dziewięciozgłoskowiec. Przykłady sześciozgłoskowca: a) 4—2 *pölöktöýī pörö* (237, 17); b) 3—3 *'jändardyn ałkyžy* (228, 18); *kūm kažy tałbīzīn* (232, 24); *tosko čīp päryän jok* (234, 12); *kün Ałtai takyrčäk* (235, 13).

Przykłady dziewięciozgłoskowca: *arkadayy čačyn 'jajynyan* (226, 4); *köp 'jaman aittyrza čydabas* (226, 18); *kairan arynbayan adałar* (227 ult.).

5. Budowa strofy w *kožon*.

Strofa typowego *kožon* liczy zawsze 4 wiersze. Są one bądźto tej samej miary, bądź też różne, ale zwyczajnie tak dobierane, by wiersze odpowiadające sobie były w obu strofach jednakie. Przykłady *kožon* o jednakowych wierszach mieliśmy poprzednio w opowiadaniu o Muradzie (w każdej strofie cztery siedmiozgłoskowce typu 4—3). Z pośród licznych *kožon* ma taką budowę np. Nr. 16 (str. 230):

Karyłdynyn kyrłaryn	Na grzbiet (góry) Karyłdy
kanaibyła čyyain!	chciałbym wyjść na nartach!
kanaibyła mał tapsam	Jeśli, (idąc) na nartach, znajdę stado,
kałyn paiya sadain!	sprzedam grubemu bogaczowi.
Tubałardyn kyrłaryn	Na grzbiet Tuby
tomuł ajak čyyain!	chciałbym wyjść bez nart!
tomuł ajak mał tapsam	Jeśli, (idąc) bez nart, znajdę stado,
tušman paiya sadain!	sprzedam obcemu bogaczowi.

Jako przykład *kožon* zbudowanego z samych ośmiozgłoskowców może służyć Nr. 26 (str. 232—3):

jaskyda küiyän ört oškop	Jak pożar traw, płonący na wiosnę,
jałyi-dyr mänīn jüröýüm;	goreje moje serce;

[1]) Sześciozgłoskowiec jest utworem wtórnym i powstaje z siedmio- lub ośmiozgłoskowca dzięki tak częstym w dialektach ałtajskich ściągnięciom. Stąd prawie wszystkie przykłady sześciozgłoskowca wykazują jedną lub dwie zgłoski długie, powstałe przez ściągnięcie z pierwotnych dwóch zgłosek.

jaskyda kälγ́än kuš oškop	jak ptak, co przybył z wiosną,
jainai-dyr mänĭŋ pu közüm.	spogląda tęsknie to moje oko.
küskŭdä küiγ́än ot oškop	Jak ogień, płonący w jesieni,
küjä-dĭr mänĭŋ jüröγ́üm,	płonie moje serce;
küskŭdä kälγ́än kuš oškop	jak ptak, co przybył pod jesień,
kǖnä-dĭr mänĭŋ pu közüm.	patrzy z troską to moje oko.

Por. Nr. 6, 12, 14, 24, 27, 33 i t. d.

Jak już wspomniano, odpowiadają sobie często obie strofy jednego *kožoŋ* pod względem ilości zgłosek w równoległych wierszach; tak np.:

Nr. 5 (str. 226—227)	4—3	4—3	Nr. 2 (str. 226)	5—3	5—3
	5—3	5—3		5—3	5—3
	5—3	5—3		6—3	6—3
	5—3	5—3		5—3	5—3 i t. p.

Ciekawe przykłady przełamania kanonicznej liczby czterech wierszy w strofie znajdujemy w poemacie p. t. Pī Taš (str. 215—217). Dzieje się to w ten sposób, że dwa ostatnie wiersze strofy czterowierszowej powtarzają się z nieznaczną zmianą tekstu jeden lub dwa razy, przez co strofa rozszerza się do rozmiarów sześciu lub ośmiu wierszy. Nie są to jednak właściwe strofy sześcio- czy ośmiowierszowe, o czem się można przekonać na następującym przykładzie (str. 216—217):

pu Pī Taš körγ́ön kiži	Temu, kto widział Pī Taša,
puruł aiγyr ürŭ pärädĭm;	dam stado srokatego ogiera [1]);
puruł aiγyr małyn ałbaza,	jeśli nie przyjmie koni srokatego ogiera,
mǖstŭ małyn pärädĭm;	dam jego (t. j. Pī Taš'a) bydło rogate;
mǖstŭ małyn ałbaza	jeśli nie przyjmie rogatego bydła,
sämis kojyn pärädĭm;	dam jego tłuste owce;
sämis kojyn ałbaza,	jeśli nie przyjmie tłustych owiec,
pojym kułγa pärädĭm.	sama się oddam w niewolę.

Otóż takich łańcuchów, które spotykamy i u innych ludów tureckich (por. przytoczony na str. 94 przykład osmański i Nr. 42 u Bálint'a), nie możemy uważać za wykształcone strofy o stałej

---

[1]) To jest stado koni (wałachów) i klaczy pasących się z tym ogierem. Około jednego ogiera grupuje się 20—60 sztuk (klaczy, wałachów i źrebiąt), por. Radloff, Aus Sibirien I 278.

ilości wierszy, pomimo ich zazwyczaj wyraźnie zaznaczonego ogniwa końcowego.

6. Rym w poezji Turków ałtajskich.

Przedewszystkiem musimy zwrócić uwagę na fakt szczególny, że w poezji ałtajskiej zdarzają się utwory bez rymu. Takiemi są pośród *kožoŋ* lirycznych Nr. 10, 22, 24[1]) i 36 (1. strofa), zaś pośród epicznych: *Ak Köbök,* strofa 34; *Saksy Bai,* s. 1 (gdzie jednak zakończenia *kyram par* i *Saksy Bai* mogą poniekąd uchodzić za rymujące), *Pï Taš,* s. 1 i 2, oraz początek strof 3 i 4, i t. p.

Jednakowoż tych wyjątków nie można uważać żadną miarą za pozostałość dawnego stanu, może jakiejś pierwotnej poezji nierymującej. Albowiem rym poezji ałtajskiej jest tylko koniecznem następstwem struktury dwudzielnej poematów i ścisłego paralelizmu, zachodzącego między odpowiadającemi sobie częściami strof, a więc dwóch istotnych i pierwotnych cech całej poezji tureckiej. Brak rymu, pochodzący z braku tych cech istotnych, nie może być więc czemś pierwotnem, tylko, przeciwnie, wynikiem jakichś późniejszych zaburzeń w pierwotnym stanie. Przez brak rymu rozumieliśmy brak rymujących zakończeń w obrębie jednej strofy; że jednak takie strofy pozbawione rymu występują prawie zawsze parzyście, przyczem odpowiadające sobie wiersze obu strof mają identyczne zakończenia, więc nawet i w tym wypadku odnosimy słabe wrażenie rymu.

Poza wspomnianemi wyjątkami znajdujemy w każdej strofie wiersze o mniej lub więcej zgodnem zakończeniu. Rym ałtajski jest na ogół zjawiskiem bardzo pierwotnem. Rymują ze sobą albo identyczne wyrazy, albo identyczne formy gramatyczne, utworzone od nierymujących pierwiastków. Rymy niegramatyczne prawie nie

---

[1]) Pierwsza strofa tego *kožoŋ* brzmi następująco:

tärsïnäŋ sałkyn kakkanda	Kiedy wicher wieje z naprzeciwka,
tärmänät kamyš paštary,	chylą się wierzchołki trzcin;
täkši tūyanym sanazam	gdy pomyślę o krewnych rówieśnikach,
täžïlýän köstöŋ jaš kälät.	płyną (mi) łzy z wykłótych oczu.

Otóż nie trzeba być wielkim znawcą poezji ludowej tureckiej. by odrazu odczuć, że tu wiersz czwarty musiał brzmieć pierwotnie *töýülät köstüŋ jaštary* czy inaczej, ale w każdym razie z rymem *jaštary.* Przy całkowitym braku rymu w strofie budzą się zawsze wątpliwości, czy tekst jest w porządku.

istnieją. Widać doskonale, że umyślną i zamierzoną jest struktura dwudzielna, zaś rym jest tylko jej mechanicznem następstwem przy szczególnych warunkach językowych. Właściwym środkiem artystycznym do osiągnięcia rytmu barwy jest, jak to zaraz zobaczymy, alliteracja.

W szczegółach nie przedstawia rym ałtajski niczego nowego, czegobyśmy nie spotykali już w rymie osmańskim, kazańskim i turfańskim; brak mu tylko bardziej wykształconych form. Natomiast widzimy ogromną przewagę identycznych powtórzeń. Rymujące zakończenia złożone z dwóch wyrazów, z których drugi jest identyczny, a więc rymy z t. zw. *redīf*'em są rzadsze niż gdzieindziej, a uzgodnienie zakończeń pierwszych wyrazów zazwyczaj bardzo słabe, np. *pos połor — us połor* (str. 231, Nr. 20); *tały sain — joły sain — kölü sain* (str. 235, Nr. 34); *kiš kyimat — kys kyimạt* (str. 236, Nr. 39); *kuš połyp — küč połyp* (*Kanza Pī*, strofa 12 i 13) i t. p. Rymy ograniczone do ostatniej zgłoski, względnie nawet tylko do wygłosowej samogłoski, częste, np. *tüšsü — ülčidü* (*Ak Köbök*, strofa 26 i 27); *kyrazy — jyryały* (str. 229, Nr. 15); *pärärbä — parminä* (str. 227, Nr. 7); *kištäzä — jüryöndö* (str. 235—6, Nr. 33) i t. p. Samogłoski w zgłoskach rymowych należą często do dwóch przeciwnych szeregów, jak np. *töyülyän — 'jajynyan* (str. 226, Nr. 2); *ustałar — änäilär* (str. 227, Nr. 8); *ak synda — järīndä* (str. 236, Nr. 40) i t. p. Rymy rozciągające się na więcej niż dwie zgłoski końcowe wyrazu są bardzo rzadkie. Pozostaje to w związku z małem wyrobieniem języka Turków ałtajskich, który unika bardziej złożonych form, a tem samem i nagromadzania większej ilości przyrostków. Natomiast bardzo często występują rymy podwójne, a nawet i potrójne, jako wyraz paralelizmu syntaktycznego. Mamy więc wiersze jak *jakałašsa jyrtylbas — jaman aidyšsa airylbas* (str. 225, Nr. 1); *kölötközü suda turat — sünözü pīdä turat* (str. 238, Nr. 43) i t. p.

R o z k ł a d r y m ó w w s t r o f a c h przedstawia dość wielką rozmaitość. Spotykamy następujące typy: 1) *abcb*, 2) *abab*, 3) *aaba*, 4) *aaaa*, 5) *abac*, 6) *abca*, 7) *aabc*, 8) *abba*. Z tych 5—8 przedstawiają układ wyjątkowy, nie uwydatniający pierwotnego paralelizmu obu połów czterowiersza. Jeśli oznaczymy zapomocą czcionek tłustych zakończenia identyczne, wówczas możemy wyróżnić jeszcze w obrębie każdego typu dalsze odmiany. I tak typ *abcb* przedstawia niekiedy szczególną odmianę ***abcb***, w której rym wierszy 2.

i 4. polega na identyczności wyrazów końcowych, jak np. (str. 202, strofa 12):

kuru ʻjärẏä ört sałyp,	Wznieciwszy pożar[1]) na suchem miejscu,
ölöŋ ʻjakšyzyn tabarym;	uzyskam dobrą trawę;
kałykpyłaŋ ʻjūłašsam,	jeśli będę walczył z ludźmi,
ʻjurt ʻjakšyżyn tabarym.	zdobędę dobre jurty.

Z pośród *kožoŋ* lirycznych przedstawiają odmianę *abcb*: Nr. 1, 4 (2. strofa), 16, 17; zaś ***abcb*** Nr. 4 (1. strofa), 11, 14, 30, 33, 40 (3. strofa).

W obrębie drugiego typu wyróżniamy odmiany *abab* (*kožoŋ* Nr. 23, 25, 32; *Kaŋza Pī* strofy: 14—17; *Myrat Pī* 1, 2, 9, 10, 15, 16, 18, 19); ***abab*** (*kožoŋ* Nr. 9, 12, 43; *Ak Köbök* strofy 5—8, 10, 11, 19. 20 i t. d.); ***abab*** (*kožoŋ* Nr. 26, 44); ***abab*** (*kožoŋ* Nr. 13, 19; *Ak Köbök* 4, 9, 12, 13 etc.; *Kaŋza Pī* 4, 5, 12, 13, 18 i t. d.).

Jako przykład odmiany ***abab*** przytaczamy następujące błogosławieństwo z podania o *Ak Köbök* (str. 206):

ʻjastap, küstäp mał kyrkyp,
ʻjabaya tajyŋ köp połzyn!
küstäp, ʻjastap mał kyrkyp,
kunan tajyŋ köp połzyn!

Kiedy z wiosną i pod jesień będziesz strzygł bydło,
niechaj liczne będą twoje dwuletnie źrebięta;
kiedy pod jesień i z wiosną będziesz strzygł bydło,
niechaj liczne będą twoje trzechletnie źrebięta.

Natomiast odmianę ***abab*** przedstawia następująca strofa (str. 228, Nr. 9):

kök inäktiŋ südŭnäŋ	Z mleka siwych krów
koroᵈjon askan äŋäilär,	przyrządziły kobiety wódkę[2]);
kök inäktiŋ täräzinäŋ	ze skóry siwych krów
kökör ätkän änäilär.	sporządziły kobiety bukłaki.

W bardzo rzadkim typie *aaba* mogą zachodzić odmiany: ***aaba*** (*kožoŋ* Nr. 34); ***aaba*** (*kožoŋ* Nr. 27, 28); ***aaba*** (*kožoŋ* Nr. 21, *Päš kazak* 3).

Przykład (str. 235, Nr. 34):

sandyyaš učat sazy sain,
saska pütkän tały sain;

[1]) *ört* jest pożar traw, wzniecany dla użyźniania gleby; por. wyżej str. 143 *kožoŋ* 26.

[2]) Por. str. 48, uw. 2.

sanaγan tūγan kälät täp,
saktap kördüm joły sain.

Bekwarek[1]) leci ku każdemu bagnu,
ku każdej wierzbie, co rośnie na bagnie,
spodziewając się, że idzie krewny, o którym myślałem,
spoglądałem w oczekiwaniu ku każdej drodze.

W typie *aaaa* rozróżniamy następujące odmiany: *a* ***a*** *a a* (*kožon* Nr. 35); ***a*** *a* ***a*** *a* (*kožon* Nr. 29, 39); *a* ***a*** *a* ***a*** (*Pī Taš* 8, *Ak Köbök* 16). Za przykład może posłużyć strofa cytowana wyżej, str. 51, w przypisie 1.

Innemi typami, jako bardzo rzadkiemi i wyjątkowemi, nie będziemy się bliżej zajmowali.

Jeżeli teraz porównamy rozkład rymów w czterowierszu ałtajskim z odnośnemi zjawiskami u innych Turków, uwzględnionych w niniejszej pracy, to uderzy nas przedewszystkiem szczególny fakt, że typ *abab*, niezmiernie rzadki u Osmanów (por. str. 90), staje się coraz częstszy w miarę jak się posuwamy ku wschodowi i północy (por. str. 114 i 127), aż wreszcie u Turków ałtajskich wybija się na pierwsze miejsce. Podobnie ma się rzecz z typem *abcb*, rzadkim u Osmanów, a coraz częstszym w miarę zbliżania się ku wschodowi. Natomiast układ rymów *aaba*, tak powszechny u Osmanów, a niezbyt częsty u Tatarów kazańskich, jest już w okolicach Ałtaju bardzo rzadki.

Tak samo stosunek rymu do alliteracji przedstawia u Turków ałtajskich inny obraz niż ten, który mieliśmy sposobność obserwować dotychczas. U Osmanów, Tatarów kazańskich i Turków z okolic Turfanu istnieje coprawda alliteracja, tak stroficzna jak i wierszowa, ale występuje ona sporadycznie, bynajmniej nie jako konieczna cecha formy wierszowej. Natomiast rym jest tam istotną i konieczną cechą takiej formy. Całkiem inaczej u Turków ałtajskich. U nich, podobnie jak w obrębie całej grupy północno-wschodniej[2]), u Tatarów abakańskich (Kaczyńców, Sagajów, Koibalów i Kyzylów), Kirgizów i Karakirgizów, odgrywa alliteracja dominującą rolę, jako świadomie pielęgnowana cecha poezji, podczas gdy rym usuwa się

[1]) Słowik błotny; por. początek pieśni kazańskiej (B 8, Nr. 9): *sanduγač sajγryj saz jirdä — byłbył koš sajγryj töz jirdä* „bekwarek śpiewa na moczarach, słowik śpiewa na stepach“.

[2]) Por. Radloff, Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren 88.

na dalszy plan, jako zjawisko wynikające jedynie z układu dwudzielnego, a więc do pewnego stopnia mimowolne.

7. Alliteracja w poezji ałtajskiej.

Alliteracja stroficzna jest cechą poematów ałtajskich bezwzględnie wymaganą. W bardzo nielicznych wypadkach, gdzie jej brak, odnosi się wrażenie, że tekst nie jest zupełnie w porządku (por. *kožon* Nr. 43, strofa 1; *Kanza Pï*, strofa 3; *Pï Taš*, strofa 2).

Jeśli początkowe wyrazy wierszy w strofie zaczynają się od samogłoski, wówczas wystarcza tożsamość samego nagłosu, np. *adan* — *anarbas* — *ada* — *aidyšpas* (*kožon* Nr. 17); *orus* — *ončo* — *ončo* — *omyrtkam* (Nr. 32); *äskidän* — *äriýän* — *änälïp* — *ärtär* (Nr. 11) i t. p. Natomiast przy nagłosie spółgłoskowym bierze udział w alliteracji z reguły także samogłoska pierwszej zgłoski, np. *jakazy* — *jakałašsa* — *jattyn* — *jaman* (Nr. 1); *postoroi* — *pojyna* — *pojym* — *postop* (Nr. 29); *körümzülü* — *kölönö* — *kökšün* — *körüšpös* (Nr. 17). Tożsamość tej samogłoski nie jest jednak tak ściśle przestrzegana jak tożsamość spółgłoski nagłosowej. Widzimy więc oboczności: *kü*, *kö* (Nr. 2, 3, 18, 20 i t. d.); *kö*, *ko* (Nr. 9); *ky*, *kü*, *kö* (Nr. 10); *kö*, *ku* (Nr. 12, 21); *ku*, *kü* (Nr. 25); *ka*, *kä* (Nr. 40, strofa 3); *tu*, *to* (Nr. 16); *tu*, *tü* (Nr. 37); *tü*, *tö* (Nr. 39); *jä*, *jy* (Nr. 41) i t. p. Podobnie i samogłoski nagłosowe nie zawsze bywają identyczne, np. *a* występuje obok *ä* (Nr. 6); *o* obok *u* (Nr. 15) i t. p.

Ilość głosek używanych w alliteracji jest bardzo niewielka; z pośród samogłosek spotykamy tylko *a*, *ä*, *o*, *u*, *ü*, z tych *a* i *ä* bardzo często, inne wyjątkowo. Ze spółgłosek występują w alliteracji jedynie *k*, *t*, *p*, *s*, *j*. W szczególności pojawia się *k* w połączeniach: *ka*, *kä*, *kö*, *kü*, *ku*; *t* w połączeniach: *tä*, *to*, *tö*, *tu*, *tü*; *p* jako *po*, *pu*, *pö*; *j* jako *ja*, *jä*; *s* jako *sa*. Ta bardzo mała ilość odmian tłumaczy się właściwością głosowni narzeczy ałtajskich, a mianowicie ograniczoną ilością dźwięków dopuszczalnych w nagłosie. Radłow (Phonetik, str. 128—129) podaje tylko 12 takich spółgłosek dla ałtajskiego i teleuckiego. Z pośród tych dwunastu nie spotykałem w alliteracji nigdy: *č*, *š*, *n*, *r*, *l*, *ł*, zaś *m* tylko niezmiernie rzadko (np. *Saksy Bai*, strofa 6; *Pï Taš*, strofa 11, 12 i 13).

Zamiast właściwej alliteracji występują bardzo często wyrazy identyczne na początku wierszy. W niektórych wypadkach zaczy-

nają się wszystkie cztery wiersze od jednego i tego samego wyrazu, jak np. (str. 201, strofa 7):

pir ayašta muŋ pudak,	Na jednem drzewie tysiąc gałęzi,
pir pudaktaŋ nääĭ artyk?	o ileż z niemi trudniej niż z jedną?
pir pojyma muŋ kiži,	na mnie jednego tysiąc ludzi,
pir kižidäŋ nääĭ artyk?	o ileż z nimi trudniej niż z jednym?

Być może, że tak przedstawiała się najpierwotniejsza forma alliteracji u Turków. Jednak, chociaż wypadki takie są częste, nie da się zaprzeczyć, że w większości poematów alliterują wyrazy starannie dobierane. Na alliteracji spoczywa główny nacisk, gdy tymczasem rym odgrywa rolę drugorzędną.

Zazwyczaj alliterują wszystkie cztery wiersze strofy na jedną i tę samą głoskę. W *kožoŋ* złożonych z dwu strof ma zawsze każda strofa alliterację odmienną (jedynie w Nr. 28 w obu strofach *ka*). Zdarza się, że wiersz czwarty nie bierze udziału w alliteracji, zwłaszcza jeśli ma charakter refrenu. Takie strofy możnaby poniekąd uważać za trójwiersze z refrenem, chociaż z drugiej strony rym, łączący często wiersz czwarty z drugim, przeczy takiemu pojmowaniu zjawiska. Najlepsze przykłady tego rodzaju strof znajdziemy w śpiewie historycznym p. t. *Päš Kazak*, pozatem *Kaŋza Pĭ*, strofa 14, 15 i t. d.

Na uwagę zasługuje jeszcze typ strofy, w którym wiersz pierwszy i trzeci alliterują na głoskę inną niż drugi i czwarty, przyczem rym krzyżuje się z alliteracją, tak że wiersze niealliterujące ze sobą rymują, a rymujące nie alliterują.

A l l i t e r a c j a m i ę d z y w y r a z o w a występuje nieregularnie. Raz jej zupełnie brak, to znów alliterują wszystkie wyrazy w wierszu, np. *Köbök, Köbök, köl käčär* (str. 204, 12); *kümüš körünzĭn közünä* (231, 3 z dołu); *tołono tärdĭm tozokko* (234, 9); *tüläzä tänis tübündä* (236, 5); *jätti jaštū järänĭm* (237, 5 z dołu) i t. p. Najczęściej alliterują dwa lub trzy wyrazy. Oczywiście wiele takich przykładów można przypisać przypadkowemu zbiegowi wyrazów, ale przecież nie wszystkie. Jeszcze najregularniej występuje alliteracja, spajająca obie główne cząstki rytmiczne w pierwszym wierszu strofy, np. ***ka**byrčaktū* | ***ka**ra köl* (*kožoŋ* Nr. 7); ***a**daŋ ak čäčäk* | ***a**k čäčäk* (Nr. 17); ***to**łono tärdĭm* | ***to**zokko* (Nr. 31); ***sa**ndyyaš učat* | ***sa**zy sain* (Nr. 34); ***To**bołdyŋ joły* | ***to**łyoš joł — Ürküttüŋ joły* | ***üč** aiłaš* (Nr. 36) i t. p. Szczególnie kunsztowną budowę ma Nr. 4, gdzie alliteracja, taka sama jak z początkiem wierszy, ciągnie się i wewnątrz w obu strofach:

purma jałdū | puruł at	Srokatego konia z krętą grzywą
pūdabassym | pūdazyn!	ja nie przywiążę, niech on przywiąże!
pūry paška | pu jurtka	Do tych obcych ludzi [1])
pudałbassym | pudałzyn!	ja się nie przywiążę, niech się on przywiąże!

Trudno zaiste o większe nasycenie alliteracją krótkiej strofy. Na poezji ałtajskiej potwierdza się to, co stwierdzono już w rozdziale wstępnym, że bardzo pierwotny rym zwykł się łączyć z dobrze wykształconemi formami alliteracji i naodwrót.

---

[1]) Dosł. do (mieszkańców) tej jurty, których wątroba jest inna.

Uzupełnienia i sprostowania.

Str. 6, wiersz 4. Zamiast turecki ma być osmańsko-turecki.

Str. 7, ostatni wiersz przed przypisami. Zam. Ormjanie czyt. Ormianie.

Str. 9, wiersz 13 i nast. Por. Türk edebijaty tariχi 88 uw. 1.

Str. 12, uw. 1. Por. W. Gordlewskij. Обзоръ турецкихъ сказокъ по сборнику Куноша, Moskwa 1900 (Юбилейный Сборникъ въ честь В. Ѳ. Миллера).

Str. 15, uw. 2. O sporach w formie dialogu *munāẓara,* we wstępie do Kutadγu Bilik p. Köprülü-zade Mehmed Fuad, Ilk müteṣ. 26, zaś w dawnych elegjach *sayu* ibid. str. 29.

Str. 21, wiersz 3 od dołu. Zamiast Veli ma być Velidi.

Str. 34, wiersz 19. Jesewī umarł prawdopodobnie w r. 562 H=1167 D, por. Ilk müteṣ. 84. Określenie „czagatajski" jest tu użyte w znaczeniu przyjętem, ale nie zupełnie właściwem. Ściśle biorąc, można użyć tego wyrazu na oznaczenie języka utworów literackich wschodnio-tureckich dopiero od czasu podbojów Čingiza (1155—1227), por. Ilk müteṣ. 165.

Str. 34, uw. 2. O dziele Kāšγarī'ego pisał M. Hartmann w Milli Tetebbü'ler Nr. 4, str. 167—170, tudzież Köprülü-zade Mehmed Fu'ad, tamże Nr. 5, str. 381—383. Niemiecki przekład wstępu do Dīwān luγāt at-Turk dał C. Brockelmann w Kőrösi Csoma-Archivum (kwiecień 1921) p. t. *Maḥmud al-Kašgharī über die Sprachen und die Stämme der Türken im 11. Jahrh.*, gdzie wskazano dalszą literaturę: Keleti Szemle 18, 29—49, Ostasiat. Zeitschr. VIII 50—73, Asia I. Z pierwszego tomu Kāšγarī'ego korzystał już Brockelmann w swem studjum *'Alī's Qiṣṣa'i Jūsuf, Der älteste Vorläufer der osmanischen Litteratur*, Berlin 1917 (Abh. d. kön. Preuss. Akad. d. Wiss. Jahrg. 1916. Phil.-hist. Kl. Nr. 5).

Str. 35, wiersz 3 i nast. Por. Türk edebijaty tariχi str. 92.

Str. 35, wiersz 13/12 z dołu. Zamiast w dwóch tomach ma być w trzech tomach. (Trzeci tom nosi datę 1335).

Str. 37, uw. 1. Do przytoczonych zdań o powstaniu *rubāʿī* należy dodać Ilk mütes. 24, gdzie autor, mówiąc o Persach, powiada *rubāʿī šeklini īǯād jāχod belkide iḥjā etdiler* „formę *rubāʿī* wynaleźli lub może wskrzesili“, powołując się na niedostępne mi dzieła wschodnie *Maǯmaʿ aṣ-ṣanāʾiʿ*, *Risāle-i-terāne* (Kalkuta 1867) i *Al-muʿǯam fī maʿāʾīr ʾašʿār al-ʿAǯam.*

Str. 38, wiersz 17. W związku z rolą kulturalną Gaznewidów jest ciekawy fakt, że żołnierze Maḥmūda śpiewali przed walką pieśni tureckie, por. Ilk mütes. 28 uw. 1.

Str. 48, wiersz 1 i nast. Por. R I 25, 14 i nast.:

äkū ałyp tudŭšty,	Obaj bohaterowie chwycili się za bary —
ałty ai połdy.	sześć miesięcy minęło.
arka moinyn tudŭšty,	Chwycili się za grzbiety i szyje —
ałty jył połdy.	sześć lat minęło.
jäмĭlĭžälbäi tudŭšty,	Chwycili się, nie mogąc jeden drugiego pokonać,
jätti jył połdy.	siedem lat minęło.

Str. 50, wiersz 4. Co do znaczenia „przedniego kraju szaty“ por. R I 19, 2—6:

kadyt uiła-bärdĭ aïtty:	Kobieta zapłakała i powiedziała:
„*Ałyn ädäẏĭmnĭ*	„przedniego kraju mej szaty
„*amyttan nämä ačpaχan,*	„nic żywego jeszcze nie odsłoniło,
„*any kara jaмys sałkyn*	„jedynie wiatr go
„*ačkan ädä!*“ *täp uiłady.*	„odsłania“ — to rzekłszy, zapłakała.

Str. 50, uw. 1. Dodaj: *kožo jürör połzo* (R I 16, 4 z dołu).

Str. 53, wiersz 21. Por. ałtajskie: *ołmon-jałman* (R I 206, 7 z dołu), *älmän-jałman* (206, 3 z dołu). *jałtyk-jułtuk* (208, 2 z dołu), *kültür-kałtyr* (209, 3), *kałtyr-kułtur* (239, 16), *šaмyr-šuмur* (239, 23) i t. p.

Str. 55, wiersz 16, por. ałt. *īš-mīš* (R I 14, 5 z dołu).

Str. 62. Notatkę bibljograficzną pod 3 należy zmienić w następujący sposób: Nyelvtudományi Közlemények XXII (1890) str. 113—156 Kisázsiai török nyelv I Brusza-Ajdin vidéki nyelvmutatványok (népdalok), 275—284 III Láz dalok.

Str. 63, wiersz 19 i nast. W ustępie o *mani* należy dodać wzmiankę o t. zw. *ǯynasły mani*, krótkich improwizacjach, zawierających igraszki słowne, a dokładniej jeden i ten sam wyraz lub grupę wyrazów, użytych w rymie przynajmniej dwa razy, za każdym razem w innem znaczeniu. Liczne przykłady u Kúnos'a R VIII 487—535. Budowa tych *ǯynasły mani* jest zwykle bardzo

nieregularna, ponieważ cała uwaga improwizatora skupia się na owej grze słów, dla której poświęca on wszystko inne.

Str. 69, wiersz 11. Zamiast turecki ma być osmański.

Str. 73, wiersz 6. *dere boju gidemem* może też znaczyć „nie mogę iść brzegiem rzeki“.

Str. 76, wiersz 5. Dokładniej: całe góry.

Str. 82, wiersz 21. Między wyrazami „stanik“ i „na“ dodać „ach“.

Str. 86, uw. 1. O artykulacji tureckiego *r* por. też G. Bergsträßer, *Zur Phonetik des Türkischen nach gebildeter Konstantinopler Aussprache* ZDMG 72 (1918) str. 251.

Str. 101, wiersz 32. Jak się z przykrością dowiaduję, p. Kwiatkowska zgubiła wszystkie teksty wzięte do przepisania, tak że, o ile się nie odnajdą, o publikacji ich nie może być mowy.

Str. 105, wiersz 16. *ałmasy bułmayač* mogłoby też znaczyć „zanim jej jabłka dojrzały“.

Résumé.

L'étude ci-dessous est conçue comme partie intégrale d'une vaste monographie, embrassant, en cas de continuation, l'ensemble des questions qui se rapportent à la forme du vers populaire chez les Turcs. Je chercherai avant tout à y définir les caractères essentiels de la versification native turque, et à démontrer ensuite les modifications spéciales qu'ils subissent chez chacun des peuples en particulier.

Les recueils du folklore turc contemporain (de Radlow, Kúnos, Bálint. Le Coq et autres) ont servi en majeure partie de fondement à ces recherches. Dans l'avenir, lorsque l'accès de bibliothèques mieux fournies en ouvrages spéciaux me deviendra possible, j'ai l'intention d'inclure dans mes études les documents anciens du vers turc, partiellement seulement consignés ici.

Voici quel est le plan de mon travail. Le premier chapitre indique le but de l'ensemble, s'occupe des questions de la méthode et présente de l'abord les résultats généraux, à savoir l'énumeration des traits caractéristiques de la poésie turque. Le deuxième chapitre résout la question, concernant la façon dont ces caractères ont pu se former et se développer, d'après les conditions linguistiques et les habitudes stylistiques et constructives existantes. Les quatre chapitres suivants offrent la description et l'analyse détaillée des formes poétiques en usage chez quatre peuplades fixées presque sur les limites de toute l'étendue du territoire turc, particulièrement chez les Turcs osmans, chez les Tatars de Kazan, chez le peuple turc du pays de Turfan dans le Turkestan chinois, et enfin chez les tribus turques habitant l'Altaï et les contrées avoisinantes. Les conclusions de ces quatre derniers chapitres nous fournissent de quoi prouver les généralisations présentées dans les deux premiers. Voici maintenant le sujet détaillé de l'ouvrage.

Chapitre I (p. 5—40).

Jusqu'à ce jour, la littérature du sujet est fort restreinte. Elle ne se compose, à ma connaissance, que d'un traité de Th. Korš intitulé Древнѣйшій народный стихъ турецкихъ племенъ (Записки восточнаго отдѣленія Имп. Русск. Арх. Общ. XIX, II—III p. 139—167, Pétersbourg 1909), d'un article de G. Radlow dans la Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft IV 85—114, Berlin 1866, intitulé Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren, de quelques observations de B. Fabó, intitulées Rhytmus und Melodie der türkischen Volkslieder, dans le Keleti Szemle VII (1906), se rapportant uniquement aux chansons osmanes, d'un court passage sur le vers turc dans تورك ادبياتى تاريخى du savant turc Köprülü-zade Mehmed Fuad (Constantinople 1920), et à part cela de diverses remarques détachées, éparses au hasard dans de nombreux ouvrages de Kúnos, Radlow et autres, en particulier dans les préfaces des recueils de textes populaires. Les traités relatifs aux formes qu'adopta chez les Turcs la métrique perso-arabe n'entrent ici en ligne de compte qu'indirectement.

Après de brèves indications sur les pays où les Turcs s'établirent, sur leurs migrations, sur l'importance de leur culture, et particulièrement sur l'influence exercée par l'art et la littérature populaire sur les populations adjacentes, j'entreprends de formuler le but propre de mon travail. Ce but est de résoudre les quatre problèmes suivants: 1. les peuplades turques ont-elles créé leur propre principe de versification, et en ce cas, quels en sont les caractères essentiels; 2. comment s'en expliquer la formation et l'évolution c.-à-d. de quelle façon se trouvent-ils liés aux conditions linguistiques (phonétiques, morphologiques et syntaxiques) particulières aux langues turques, et aussi aux habitudes stylistiques et constructives propres à ces peuplades; 3. à quels changements est sujet ce commun principe de versification chez telle et telle peuplade particulière; 4. quels sont les rapports existant entre les caractères de la poésie essentiellement turque et les principes de la versification perso-arabe, et enfin quelle influence exercèrent-elles l'une sur l'autre.

En cherchant la solution de ces problèmes, particulièrement du premier, nous sommes forcés de nous servir de la méthode

comparée. En mettant systématiquement en regard les formes du vers, assorties par genres, en usage chez les peuples turcs contemporains, nous arriverons à séparer les caractères communs à tous, de ceux qui ne sont propres qu'à tel ou tel groupe, plus ou moins nombreux. Les premiers présentent un ensemble des plus caractéristiques, qu'il faut regarder comme la base de la versification turque, les faisant remonter évidemment à une haute antiquité.

La seule comparaison des phénomènes en question chez les peuples turcs contemporains autorise, toutes précautions gardées, à conclure du présent au passé. Ce qui nous y confirme, c'est la présence de tous les traits essentiels de la versification actuelle dans les vestiges de l'ancien vers populaire chez les Turcs. Parmi ceux-ci, nous rangeons les échantillons de poésie abondemment semés dans le Kitāb dīwān luγāt at-Turk composé par Maḥmūd b. al-Ḥusain b. Muḥammad al-Kāšγarī de l'anné 466 = 1073, ensuite de précieuses énigmes versifiées dans le Code Cuman (de l'anné 1303), les oeuvres rythmées populaires des premiers mystiques turcs, tel Aḥmed-i-Jesewī († 562 H. = 1166/7 D., toutefois le Dīwān-i-ḥikmet qu'on lui attribue paraît avoir été ultérieurement remanié, v. Köprülü-zade Mehmed Fuad تورك أدبياتنده ايلك متصوفلر § 29), et même encore Junus Emre (XIIIe s. de notre ère, v. Köprülü-zade, op. cit. § 45). En revanche, les soit-disant exemples de vers populaires dans les inscriptions de l'Orkhon, à savoir dans le passage final de l'inscription du Kül Tegin (v. Thomsen, Inscriptions de l'Orkhon déchiffrées p. 120 I SE) qu'y prétend découvrir Korš, et après lui des savants turcs, tels que Zeki Velidi et Köprülü-zade Mehmed Fuad, me paraissent être fort sujets à caution.

Dans l'impossibilité de soumettre à des études détaillées, indispensables ici, toute l'immense étendue du territoire turc, je me suis décidé à les circonscrire pour le moment aux quatre sections énumérées ci-dessus, comme terrains d'expérimentation. Les chapitres III—VI apportent une analyse minutieuse des formes poétiques sur ces quatre terrains. Par contre, les résultats généraux en ont été détachés et consignés à part, comme tentative de solution du premier des problèmes fondamentaux. précédemment formulés.

Je considère comme caractères essentiels de la forme native du vers turc, communs à tous les peuples de ce groupe: 1° le système rythmique accentuel-syllabique; 2° la structure strophique; 3° la rime;

4° l'allitération. Tous ces quatre caractères se laissent réduire à la structure dichotomique de la strophe turque, soit de sa forme primitive, et c'est à ce phénomène qu'est consacré tout le chapitre deuxième.

Par système accentuel-syllabique j'entends le principe de démembrement de la composition en vers de longueur déterminée (mesurée au nombre de syllabes), et le vers en segments, au nombre et à la force déterminés de syllabes. Que ces deux tendances doivent se combiner jusqu'à un certain point, cela résulte de la localisation très schématique de l'accent dans les langues turques. Il existe sans doute des compositions dont la structure ne paraît fondée que sur de pur syllabisme, aux vers dépourvus de césure stable et de rythme à l'appui fixe, et néanmoins ces vers sont toujours pourvus de la finale caractéristique ⁄ — ⁄ (où ⁄ indique une syllabe relativement forte, — relativement faible). A part cela, ces compositions-là font plutôt exception. La majorité suit plutôt la règle, qui veut que non seulement la longueur du vers, mais encore sa structure intérieure obéisse à une norme constante. Dans la versification turque, la quantité des syllabes ne joue aucun rôle; c'est seulement leur force qui importe. Dans les segments rythmiques du vers, dont les limites coïncident en règle générale avec les limites des mots, c'est l'accent du mot qui est de rigueur. Aussi un vers lu ou récité en appuyant sur l'accent normal doit-il révéler sa structure rythmique. L'accent normal dans le vers se trouve parfois déplacé, passant facilement à l'enclitique. Au surplus, en poésie plus encore qu'en prose, ce qui se fait sentir surtout, c'est l'accent rythmique, qui consiste en une certaine ondulation de la voix, avec appui de syllabe en syllabe. De là, le rythme du vers turc est tantôt ascendant (soit-dit ïambe), tantôt descendant (soit-dit trochée). Après la césure principale, le caractère du rythme change parfois, d'ascendant en descendant. Ce qu'il y a de caractéristique, ce sont les segments finaux du vers, trisyllabiques pour la plupart, plus rarement de quatre ou de cinq syllabes.

Le mètre le plus généralement répandu est celui du vers heptasyllabique, que déjà Korš considère avec raison comme l'un des mètres les plus anciens, remontant à l'époque commune. De haute antiquité sont aussi les vers de huit et de onze syllabes, connus tous deux sur le territoire turc entier. Quant à ce dernier, il y aurait lieu de douter s'il est d'origine purement turque, ou s'il s'est développé sous l'influence des mètres de onze syllabes perso-

arabes. La comparaison toutefois de l'essence des deux phénomènes tranche en faveur de l'origine locale. L'analogie avec les mètres perso-arabes, qui ne consiste qu'en un nombre égal de syllabes avec une structure intérieure différente, détermina probablement les Turcs à employer leur propre hendécasyllabe dans les imitations des oeuvres persanes. Ces imitations présentent différents degrés. Dans les cas extrêmes, on est allé jusqu'à changer la structure rythmique tout entière, cherchant à remplacer le principe accentuel-syllabique par le principe quantitatif. Nous rencontrons des cas moyens dans les ouvrages tels que les Vers Seldjoucides de Rebāb-nāme de Sulṭān Veled (1226—1312), ainsi qu'en partie les essais de Feraḥ-nāme d'Ibn Ḫaṭīb (de l'anné 829 H = 1425/6 D.) récemment publiés par M. Németh dans Le Monde Oriental XIII (1919).

Une autre condition indispensable de la versification turque est la structure strophique. Il nous faut admettre que le plus ancien genre de strophe fut le distique, résultat immédiat de la structure dichotomique des phrases dans la poésie. Les compositions de caractère très archaïque, tels que proverbes, énigmes, vers attribués aux animaux, incantations chamaniques et formules magiques, offrent en général la forme de distiques.

Celui-ci se développa par différenciation dichotomique de ses deux parties, en quatrain, actuellement la forme la plus générale de la strophe turque. La disposition primitive des rimes dans le quatrain est *a b c b*: preuve convaincante de sa provenance du distique. Dans le cours de son évolution apparaissent deux nouvelles formes: 1. *a a b a*, fréquente dans le sud-ouest (chez les Osmans), et 2. *a b a b*, répandue dans le nord-est (surtout chez les Turcs de l'Altaï). Du tétrastique du type *a a b a*, a pu naître, par élimination du troisième vers non rimé (probablement sous l'action de la rime uniforme du ghazel), le tercet, si fréquent dans la poésie populaire osmane. Les sortes de mètres plus courts (jusqu'à 9 syllabes) se lient ordinairement en strophes de quatre vers, les mètres plus longs (au dessus de 9 syllabes) en trois vers. Je n'ai point rencontré chez les peuplades turques de strophes bien determinées comptant plus de quatre vers, ni de strophes composées de vers de longueur distinctement inégale.

La rime n'est primitivement qu'une conséquence mécanique de la structure dichotomique. Les deux phrases qui entrent dans la composition primitive de chaque strophe de la poésie populaire forment, par suite du parallélisme de la structure syntaxique, fort

pédantiquement observé, deux séries de formes grammaticales parallèles, groupées par ordre identique. De là doivent surgir aussi bien au milieu qu'à la fin du vers, des rimes, évidemment grammaticales, qui proviennent de l'identité des suffixes. Etant donné les conditions linguistiques et constructives de la poésie turque, il n'est point besoin de chercher les rimes; loin de là: il est difficile de les éviter. Il suffit de constater cet état de choses pour prouver suffisamment l'autochtonisme de la rime chez les Turcs, — rime d'ailleurs des plus primitives. Avec le temps, les rimes accidentelles subissent un perfectionnement volontaire, qui consiste surtout à englober dans la rime les sons finaux de la syllabe thématique, tandis que cette syllabe ne participe nullement à la rime primitive. Il est probable que ce perfectionnement de la rime, avec affaiblissement simultané de l'importance donnée a l'allitération, est une conséquence de l'exemple de la poésie perso-arabe, aux rimes cultivées et sans allitération. Ce qui nous le prouve, c'est la poésie des tribus turques point ou peu exposées à l'influence de la civilisation musulmane, tels les Turcs de l'Altaï, dont les rimes des plus primitives ont en revanche des formes allitérées richement développées.

La constatation de l'autochtonisme et de l'antiquité de la rime chez les Turcs a une haute importance pour l'histoire générale de la poésie rimée. Nous constatons en effet par là même, qu'avant que la rime eût commencé à se propager dans la poésie de l'Europe, il y avait déjà en Asie, en dehors de l'Arabie et indépendamment de celle-ci, une autre source de poésie rimée. Dans la discussion non encore terminée sur l'origine de la rime en Europe, c.-à-d. de la rime byzantine et latine post-classique, il serait donc indiqué de prendre en considération aussi la rime turque (que d'autres analogies encore unissent sur ce terrain à certains phénomènes de la poésie d'Occident, tels que le principe accentuel-syllabique en versification, la mise en relief par acrostiche des premières lettres du vers, et la règle de la structure par distiques) tandis que les partisans de son origine orientale ne considéraient jusqu'à ce jour que la rime sémitique. L'étude approfondie des anciennes relations turco-byzantines contribuera probablement à éclaircir ce problème.

La poésie populaire turque connaît encore une autre forme du rythme de couleur à côté de la rime, et c'est l'allitération. Celle-ci se présente sous deux aspects: 1. identité d'un (si c'est une voyelle) ou de deux (consonne initiale du mot + la voyelle sui-

vante) premiers sons des vers voisins ou se répondant dans une strophe — allitération strophique, c.-à-d. des vers entre eux; 2. identité des mêmes éléments dans les mots ou segments rythmiques du vers — allitération interverbale, c.-à-d. des mots entre eux. Or, bien que la majorité peut-être des peuplades turques contemporaines ne considèrent pas l'allitération comme un caractère indispensable du langage poétique, quoiqu'elles y recourent volontiers comme à une parure supplémentaire du vers, et bien que dans les monuments de l'ancienne poésie l'on rencontre une situation toute pareille, néanmoins je suis porté à la considérer comme un des caractères primitifs inséparables de la poésie turque. L'allitération est une forme naturelle du rythme de couleur chez les peuples parlant une langue agglutinante, car dans celle-ci le thème est réalisé par l'ouïe avant tout dans son commencement, libre et immuable, et non dans la fin qui s'efface au contact d'une série de suffixes et qui subit différents changements phonétiques. Nous voyons que les peuples turcs n'étant point du tout ou insensiblement exposés aux influences littéraires musulmanes (c'est surtout vrai de ceux qui ont conservé leur épopée nationale) possèdent une allitération régulière. Nous la retrouvons également dans les échantillons du vers populaire cuman, ce que déjà Bang a fait remarquer dans son traité sur les énigmes du Code Cuman. En revanche chez les Turcs qui se trouvèrent fortement soumis à la civilisation musulmane, l'allitération régulière s'atténue. Ce phénomène va toujours de pair avec le perfectionnement de la rime, et l'on peut avancer qu'en général, plus la rime est primitive, plus l'allitération est parfaite, et vice versa. Ainsi donc, dans le domaine du rythme de couleur, nous observons le déplacement du centre de gravité du commencement à la fin du mot, du segment rythmique, soit du vers. Il se peut que cette tendance existait primitivement déjà, indiquée par le déplacement de l'accent principal de la syllabe thématique (dans le turc commun) vers la fin des mots (cf. Korš, Древнѣйшій народный стихъ 166/7).

La fin du chapitre (p. 30 - 40) s'occupe d'examiner le rapport des caractères de la poésie turque populaire avec les principes de la versification perso-arabe. L'examen comparé de ces deux catégories démontre leur différence radicale.

La poésie des Persans et des Arabes, nous ne parlons que de la poésie classique, ne connaît ni la strophe ni l'allitération. Le principe rythmique en est quantitatif, absolument donc différent du

principe turc, accentuel-syllabique. Enfin la rime arabe, adoptée également par les Persans, diffère totalement dans ses manifestations essentielles de la rime turque. Nous avons donc affaire à deux ensembles de caractères absolument distincts, chacun des deux ayant pris naissance dans des conditions différentes, indépendemment l'un de l'autre. Avec le cours du temps, les deux groupes s'étant trouvés en contact (lorsque la majorité des peuplades turques fut englobée dans la sphère de la civilisation islamique), ils commencèrent à agir l'un sur l'autre réciproquement.

Au début, le principe de versification turque tint tête hardiment à la pression perso-arabe, soutenue par une civilisation supérieure.

La poésie mystique en Turquie se servit encore longtemps de la forme du vers national. Peu à peu toutefois les formes perso-arabes commencèrent à éliminer les formes populaires de la poésie turque des classes instruites. Elles exercèrent aussi une action prédominante sur la poésie populaire, sur le sujet il est vrai plutôt que sur la forme extérieure. Il suffit de comparer la poésie populaire des contrées éloignées de l'influence musulmane, avec les oeuvres des Turcs convertis depuis longtemps à l'Islam, pour se rendre aussitôt compte de cette influence.

Toutefois on peut se demander, si l'influence inverse, celle des formes poétiques turques sur les créations persanes et arabes, s'est aussi fait sentir. Ici je me permettrai d'avancer une supposition personnelle: c'est que le *rubā'ī* persan, dont on ignore jusqu'ici l'origine, a pu se développer sous l'action de la poésie populaire turque, qui s'exprime en quatrains par excellence. Le *rubā'ī* est une production exceptionnelle dans le domaine des formes persanes, et ceci sous deux rapports. D'abord, il est le seul qui possède un nombre de vers strictement déterminé, avec toutes les autres propriétés de la strophe, contrairement à tout le reste de la poésie astrophique (le ghazel, la casside, le *meṯnevī*). En second lieu, lui seul possède un mètre original de création persane, tandis que tous les autres mètres y sont de provenance arabe (avec de légères modifications, bien entendu). Si nous considérons encore que le berceau de la littérature persane fut dans le Khorassan et la Transoxanie, où les éléments iranien et turc se pénétraient depuis des siècles, nous pouvons admettre que l'influence de la strophe turque de quatre vers sur la naissance du *rubā'ī* présente assez de vraisemblance. Encore dans le camp de Maḥmūd de Ghazna, les soldats

chantaient des chants turcs populaires, selon toute apparence en quatrains (Köprülü-zade Mehmed Fuad, Türk edebijatynda ilk mütesawwifler, 28, note 1). Le travail original des Persans se serait borné à modifier la structure rythmique syllabique en quantitative. Et comme c'était là une forme nouvelle, qui manquait de modèle dans la poésie arabe, il fallait aussi inventer spécialement pour elle un mètre, non imité des arabes. Si l'avenir confirme la vérité de cette hypothèse, ce qui nous semble inévitable en tant qu'on n'arriverait pas à déduire la forme de *rubā'ī* de germes originaires indo-iraniens, nous nous trouverions en présence d'un phénomène curieux: les Persans, supérieurs par leur civilisation à tous les autres peuples musulmans, se seraient approprié les formes poétiques des nomades voisins, bédouins arabes du sud-ouest, tribus errantes turques du nord-est.

Il resterait encore à examiner si les formes populaires turques, importées par l'infiltration continue de l'élément turc au loin à l'occident, ne contribuèrent pas à la formation des formes strophiques de la poésie populaire arabe. Mais par manque de travaux préparatoires, cette question ne peut être résolue actuellement avec certitude.

Chapitre II (p. 40—61).

Structure dichotomique.

1. Itération de la phrase (p. 40—52).

L'un des traits les plus saillants du style populaire chez les Turcs est la structure dichotomique. Elle consiste en ce que l'idée qui se distingue des autres par un ton affectif plus fort est exprimée autant que possible en deux propositions symétriques au point de vue syntaxique. Il n'est pas douteux que le point de départ de cette disposition fut la répétition littérale, ou à peu de changements près, de la phrase sur le sens de laquelle on voulait appuyer. La répétition littérale se développa en énonciation redoublée, dans laquelle les deux membres peuvent se trouver soit en rapport d'identité, soit d'analogie ou de contraste. Ce qu'il y a ici de distinctif c'est le parallélisme syntaxique toujours précis, qui même sous sa figure la plus schématique n'est jamais modifié ni atténué, — ce qui prouve qu'il doit être apprécié en tant que valeur esthétique positive.

Cette particularité de style et de composition qui n'apparaît, en prose, que dans les passages au sentiment fortement accentué, change en poétique la forme prosaïque. Elle donne naissance à deux phrases de longueur à peu près ou exactement égale, avec arrêts répétés aux mêmes endroits, et avec une rime grammaticale tout autant à la fin qu'à l'intérieur des vers; de plus on y trouve souvent (en cas de répétition littérale) l'allitération primitive. Ces phrases-là ont donc tous les caractères de la strophe de deux et, s'il y a césure fixe, de la strophe de quatre vers.

Ainsi les germes de la strophique, du rythme syllabique, de la rime et de l'allitération, caractères qui, dans cet ensemble, forment la base de la versification nationale turque, proviennent, dans leur intime union réciproque, du concours et de la collaboration de deux éléments primordiaux: conditions linguistiques phonétiques, morphologiques et syntaxiques, d'une part, et d'autre part habitudes de style et de composition qui puisent leur source avant tout dans la sphère des sentiments esthétiques.

De nombreux exemples (cf. p. 43—49) font comprendre le principe de la structure dichotomique, sous forme surtout de proverbes et d'énigmes répandus dans toutes les parties du territoire turc. Elle se présente sous aspect particulièrement schématique dans la prose artistique de l'épopée populaire chez les Turcs de l'Altaï.

Si la disposition dichotomique ne se rencontre en prose qu'exceptionnellement, elle domine dans toute la poésie. Car si elle résulte d'un état affectif particulier, celui-ci doit apparaître plus fréquemment en poésie. En effet, presque chaque strophe turque se présente divisée en deux parties, dont la première a trait ordinairement au monde extérieur, tandis que la seconde se rapporte à la vie intime de la créature humaine. Leur sens offre pour la plupart un rapport d'analogie ou de contraste. Il n'y a que les chansons endommagées qui ne présentent aucun rapport entre les deux parties, bien que la division apparente n'en soit pas moins presque toujours observée. Vu le schématisme propre au style turc, la strophe se divise d'ordinaire en deux phrases, qui offrent deux séries de formes grammaticales analogues. Cette strophe peut être conçue comme distique; ou bien, au cas où elle possède une césure fixe, comme tétrastique aux rimes *abcb*, d'où se développent des formes de plus en plus artificielles. La disposition dichotomique se présente sous sa forme

la plus schématique chez les tribus de l'Altaï, où elle crée une nouvelle forme digne de remarque, appellée *kožoŋ*, dont il sera question au chapitre VI.

2. Répétition de mots (p. 52—61).

De même que, dans le domaine de la syntaxe, la disposition dichotomique résulte d'un ton affectif plus fort, de même le ton affectif de tel mot peut en produire la répétition, soit littérale, soit quelque peu modifiée. Dans les répétitions partielles, l'on peut conserver soit le commencement (répétition allitérante), soit la fin (répétition rimante). J'étudie plus en détail tous ces trois groupes de répétitions, afin de prouver combien est fréquent et recherché dans les langues turques le rythme de couleur, qui produit dans ses formes les plus développées l'essence de l'allitération et de la rime. Il reste évidemment dans la sphère des préférences esthétiques, puisque, loin de l'éviter, on le recherche activement.

Je ne cite d'exemples que de la poésie osmane, ne possédant pas d'autres notes sous la main. Je m'étends plus longuement sur les répétitions du type *kal-mal*, *tüjlü-müjlü*, et autres semblables, dont je donne une liste assez longue (cf. p. 55—60), puisée dans les textes de M. Kúnos. Il est aisé de vérifier que les autres peuplades turques présentent des rapports analogues. Pour en finir avec ces répétitions, je ferai remarquer comme le style populaire turc aime à se servir de formes grammaticales identiques, surtout verbales, les plaçant fréquemment l'une à côté de l'autre dans un voisinage immédiat. Naturellement, ces formes riment entre elles.

Chapitre III (p. 61—102).

Poésie populaire des Turcs osmans.

1. C'est par la poésie osmane que nous entamons la revue des formes de la poésie populaire moderne, parce que nous avons ici à notre disposition des matériaux de beaucoup plus abondants que dans tout autre domaine poétique des peuplades turques, et parce que le problème de l'essence et de l'origine des formes osmanes fut pour moi le point de départ de toute cette étude.

Après une courte révision de la littérature du sujet (p. 62—63) telle qu'elle me fut accessible, je passe brièvement en revue les principaux genres de la poésie osmane (*mani*, *türkü*, les chansons

des *bekči*, celles des soldats, les chansons amoureuses, satiriques, comiques etc.) — suffisamment connues par les travaux de M. Kúnos.

Dans la poésie populaire osmane, nous devons compter avec de multiples influences extérieures, avant tout perso-arabes; puis il y eut aussi selon les contrées les influences grecque, arménienne, caucasienne, slave et autres; néanmoins l'on peut affirmer qu'au fond elle est essentiellement turque, et doit être la continuation des traditions apportées par les ancêtres des Osmans actuels, qui émigrèrent vers le milieu du XIIIe siècle du Khorassan en Asie Mineure. Pour qui connaît la durée extraordinaire qui distingue les productions populaires, fût-ce même les plus futiles en apparence, cette affirmation ne présente rien d'excessif. Surtout en ce qui concerne les chansons, il est facile de constater la durée de leurs éléments, des motifs particuliers. Ce qui est moins durable, ce sont les chants entiers, en tant que groupement particulier de certains motifs. Quand un chant s'est désagrégé, les éléments en renaissent ordinairement dans des chants nouveaux. Aussi arrive-t-il plus d'une fois que des chants de date récente, dérivés d'incidents de la vie contemporaine, se composent uniquement des motifs du temps jadis. Et la forme, plus encore que le sujet, est remarquable par sa persistance, ce qui se laisse constater si l'on confronte les formes de la poésie osmane avec des productions analogues d'autres peuplades turques fort éloignées, ou mieux encore avec des monuments d'une haute antiquité.

2. Structure rythmique des chansons osmanes (p. 67—72).

Le défaut cardinal de tous les textes dialectologiques et folkloristiques auxquels nous devons avoir recours est, qu'ils omettent de marquer l'accent. Ce qui manque aussi, à ma connaissance, c'est la notation du rythme directement sur l'élocution de vive voix. Les notations musicales, c.-à-d. des notes de la mélodie avec souscription du texte verbal, ne servent pas à grand' oeuvre, car il existe, comme on l'a souvent remarqué, une singulière divergence entre la mélodie et le texte verbal dans les chansons osmanes; nous en parlerons encore avec plus de détails dans le paragraphe 8 de ce chapitre (cfr. p. 171).

La structure rythmique des chansons turques, osmanes et autres, adoptée par Korš, éveille certain doute partout où Korš,

outre le moment de la force introduit le facteur de la quantité; et de même là où pour maintenir ses schémas rythmiques, il admet soit une élocution précipitée, soit une pause, selon que le vers compte ou trop ou trop peu de syllabes.

L'accent osman traditionnel est encore insuffisamment étudié, et d'autant plus l'accent rythmique, qui joue un si grand rôle dans la poésie. Autant que j'ai pu l'observer, en notant un nombre considérable de poésies populaires provenant des points les plus différents du domaine osman, l'intensité de force de la voix ondule de syllabe en syllabe, de telle sorte que les fortes et les faibles se succèdent à tour de rôle. La dernière syllabe du vers, ou du segment rythmique, est le régulateur de cette succession. Le déplacement de l'accent traditionnel pour une raison rythmique a lieu fréquemment. On a même remarqué que la disposition des syllabes fortes et faibles dans le chant est parfois tout autre que dans le langage parlé (cf. Abraham et v. Hornbostel, Zeitschr. f. Ethnologie 36, 223). Etant donné tout ceci, il convient d'admettre la structure rythmique indiquée pour les différentes variétés du vers osman (cf. p. 72—81) avec certaine réserve.

3. Structure rythmique du *mani* (p. 72—74).

Je retiens le nom de *mani*, donné par M. Kúnos à de courtes chansons sous formes de quatrains détachés, bien que je sache que cette dénomination n'est pas connue dans tout le pays osman. Les vers *mani* sont tous heptasyllabiques. L'heptasyllabique offre trois variétés: 4—3, 3—4, 2—3—2, dont la dernière, à deux césures, est rare.

Le *mani* se compose soit de vers de même espèce, ainsi 4 × (4—3), 4 × (3—4), 4 × (2—3—2), soit de vers mixtes. Le troisième vers (non rimé) s'écarte fort souvent des autres; nous avons ainsi des quatrains 3—4, 3—4, 4—3, 3—4 ou bien 4—3, 4—3, 3—4, 4—3.

4. Structure rythmique du *türkü* et caractéristique générale du vers osman (p. 74—83).

Sous le nom de *türkü* nous désignons les chansons plutôt longues (de plus de deux strophes au moins) d'origine véritablement populaire. Leur caractère spécial, quoique pas absolument nécessaire,

consiste en un refrain, qui revient ordinairement après chaque strophe.

Les strophes comptent de deux à quatre vers. Les vers d'une même strophe sont ordinairement de même longueur, à l'exception du refrain, dont les vers peuvent être plus longs ou plus courts. Les strophes de quatre vers sont composées ordinairement de vers plus courts, celles de trois vers de vers plus longs.

Les vers du *türkü* peuvent compter de sept à quinze syllabes. Il a déjà été question du vers de sept syllabes. Les autres espèces sont données dans le texte (v. p. 75—82) avec énumération de toutes leurs variétés. De plus, les vers sont considérés en eux-mêmes, abstraction faite de leur rôle dans la strophe. Il s'en suit que chacune des variétés énumérées n'apparaît pas nécessairement dans les strophes homogènes au rythme uniforme. Soit, p. ex., des quatre variétés octosyllabiques 4—4 (respectivement 2—4—2), 3—3—2, 3—2—3, 2—3—3, la première seulement et la troisième forment des strophes homogènes, c.-à-d. 3 × (4—4) [1], ou 3 × (3—2—3), tandis que 3 × (3—3—2) ou 3 × (2—3—3) n'apparaissent point. Ces deux variétés de l'octosyllabique ne se présentent que dans des strophes dépourvues de rythme strictement défini, par conséquent purement syllabiques. Les vers de dix, douze, treize syllabes se rencontrent rarement. Celui de onze syllabes en revanche (le plus souvent 4—4—3 et 6—5) se trouve largement répandu. Celui de quinze syllabes aussi n'est pas rare.

Quelques unes de ces variétés sont étroitement apparentées entre elles. Ainsi le vers de onze syllabes 4—4—3 tire son origine de l'heptasyllabique 4—3, soit par répétition du premier segment rythmique, soit par interpolation entre les deux segments d'un mot quelconque de quatre syllabes. D'autres fois, nous observons la formation du vers de onze syllabes de l'octosyllabique, par addition à la fin, d'un mot de trois syllabes au caractère de refrain. En général l'introduction de divers mots parasites, inutiles au sens, tels que *validem, aman, jaurum-da* etc, entre les mots du vers, donne lieu à créer des variations de plus en plus nombreuses.

Pour résumer brièvement les principaux caractères de la rythmique osmane, nous pouvons dire que les lois qui règlent la longueur du vers, mesurée au nombre de syllabes, sont celles qui

---

[1]) Strophe formée de trois vers 4—4.

sont le mieux déterminées; par contre les lois qui pénètrent dans la structure intérieure du vers, qui y règlent l'emplacement de la césure, le nombre et la succession des syllabes fortes et faibles, ont un caractère moins rigoureux. Mais même dans les compositions dans lesquelles la structure intérieure du vers n'est pas tout à fait régulière, les oscillations possibles ne sont permises que dans d'étroites limites; s'il peut donc être question d'une tendance évolutionniste, ce n'est que dans le sens d'en refréner les allures trop indépendantes et de soumettre la structure du vers aux lois précises de la rythmique réglée par l'accent de force.

5. La rime dans la poésie populaire osmane (p. 84—89).

La rime turque caractéristique est la rime grammaticale, issue de la structure dichotomique de la strophe populaire. L'accord des finales rimées des vers provient donc de l'identité des éléments morphologiques. tandis qu'en général le thème ne prend aucune part à la rime. Tel fut l'état de choses primitif.

Cependant la rime osmane offre pour la plupart des formes déjà mieux développées, ce que l'on peut attribuer avec raison à l'action prolongée de la poésie perso-arabe avec sa rime bien définie. Nous rencontrons ainsi, bien que rarement, des mots rimant entre eux, quoique étant de catégories grammaticales différentes. D'autres rimes. assez fréquentes, bien qu'étant grammaticales, englobent déjà la fin de la syllabe thématique. Le perfectionnement de la rime osmane se manifeste encore en ce que l'emploi de mots identiques remplaçant les rimes mêmes se rencontre plutôt rarement.

Les rimes préférées des Osmans se composent de deux éléments: le mot antépénultième rimant, et le dernier identique. C'est le répondant exact de la rime persane du „*redīf*“, ce qui pourtant ne signifie pas qu'il n'y ait là que simple imitation. Les rimes osmanes sont, pour la plupart, d'accord avec leur origine, polysyllabiques. Trois syllabes identiques et même plus dans les finales rimées ne sont pas rares du tout.

Je consacre une attention particulière aux rimes impures à l'oeil, dont les matériaux très précieux ont pu être assemblés pour connaître la phonétique osmane. Ainsi je présente des exemples de l'alternation fréquente de *m*, *n*, *ŋ*, *l*, *ł*, *r* dans la rime, des preuves de l'articulation particulièrement faible de l'*r* turc lingual (cf. mes Énigmes populaires turques 13/14; Bergsträßer, Zur

Phonetik des Türkischen, ZDMG 72 [1918] 251), je discute les rimes du type *bašy šałłym — dołašałym,* intéressantes par égard à la limite de la syllabe, la parenté d'articulation de *r* et de *z*, l'alternance de *j*, *γ*, *v*, l'assimilation *kt*⇒*tt* (*bakty — atty*), le passage de *č* en *š* dans la rime, comme *učłary — jokušłary*, enfin les modifications morphologiques à cause de la rime comme: *susaryk*⇐*susaryz* pour rimer avec *pusaryk.*

6. Structure des strophes et leur liaison dans la poésie populaire osmane (p. 89—94).

Les productions astrophiques manquent complètement, mais la structure des strophes offre peu de variété. Dans les strophes osmanes de quatre vers, la disposition prédominante des rimes est: *aaba.* Ce type a dû se développer du type techniquement plus simple: *abcb*; on en trouve une trace évidente dans ce que la rime entre le deuxième et le quatrième vers est ordinairement plus forte et plus pleine que celle entre le premier et le deuxième.

Parmi les autres types moins fréquents, il convient de remarquer *abab*, encore rare chez les Osmans, mais de plus en plus fréquent à mesure que l'on avance vers l'est et le nord. Certains quatrains remarquables par une disposition de rimes inusitée se trouvent être, après une analyse attentive, altérés par la négligence de ceux qui les reproduisaient.

Dans les tercets, tous les trois vers possèdent, en règle générale, la même rime. Les chansons se composent toujours de strophes identiques, de trois ou de quatre vers, tous de longueur égale.

Nous appelons refrain un ou plusieurs vers se répétant après chaque strophe. A la suite du tercet, le refrain se compose ordinairement de deux vers. La combinaison des strophes avec divers refrains présente une assez grande variété. Evidemment toutes ces productions sont en relation intime avec la mélodie.

La dernière strophe de la chanson se distingue parfois par une structure différente de l'ensemble.

Après de courtes informations sur la composition des chants des chanteurs de métier, appelés *'āšik*, et des strophes des *destan's*, j'ajoute quelques remarques sur les chansons en forme de dialogues. Elles sont répandues chez différentes peuplades turques, si bien qu'il n'est pas besoin de les déduire du ghazel persan dialogué.

7. Traces de l'allitération dans la poésie populaire osmane (p. 94—97).

Chez les Turcs osmans, l'allitération n'est pas un des caractères inséparables de la forme du vers; elle n'apparaît que sporadiquement, comme parure spéciale. Ces incidents sporadiques doivent être considérés comme vestiges d'une ancienne tendance générale. Des exemples d'allitération, dans les strophes d'une part et dans les vers d'autre part, forment le sujet de ce paragraphe.

8. La musique populaire osmane (p. 97—102).

Il n'est uniquement question que du rapport du texte à la mélodie du chant. On a déjà relevé maintes fois l'étrange disparate entre les mots et la mélodie dans les chansons osmanes. Le nombre des syllabes ne répond point à celui des tons musicaux. De même la limite des mesures ne concorde que rarement avec celle des segments rythmiques. A une syllabe, plusieurs tons correspondent fréquemment. Il arrive même qu'on chante une seule voyelle pendant la durée de plusieurs tons. Le texte verbal est souvent astreint à des changements répétés, qui en altèrent gravement la structure rythmique, pour pouvoir suivre la mélodie. Les mots particuliers subissent des transformations, ou d'autres mots parasites se glissent entre eux. Tout cela témoigne que le texte et la mélodie n'ont pu naître simultanément, mais que deux choses, qui au début n'avaient rien de commun, ont été artificiellement liées ensemble.

Pour expliquer ce phénomène, on a cru jusqu'à présent et on le croit encore que les mélodies en question étaient étrangères, perso-arabes. Mais aucune preuve véridique, appuyée sur l'analyse musicale, n'a pu encore être procurée.

Le rapport du texte verbal et de la musique, que l'on observe chez les Osmans, n'est pas propre à tous les Turcs. C'est ainsi que chez les Gagauz de Bessarabie, proches voisins des Osmans, l'accord le plus parfait règne entre ces deux élements, comme le prouvent les textes et les mélodies notées par Moškow.

D'ailleurs, nous ne possédons qu'une très vague idée de la musique turque. Chez les Osmans, la situation s'embrouille d'autant plus que presque toutes les notations connues sont dues à des Arméniens parlant la langue turque.

Le reste du chapitre (p. 100—102) contient la bibliographie du sujet.

Chapitre IV (p. 102—118).

1. La poésie populaire des Tatars de Kazan (p. 102—105).

Toutes les observations de ce chapitre se basent sur le recueil du folklore des Tatars de Kazan dans l'ouvrage de G. Bálint intitulé Kazáni-tatár nyelvtanulmányok. Bálint divise les chants en *jyrlar*, quatrains détachés, répondant aux *mani* osmans et en *bäjetlär*, compositions épico-lyriques plus étendues, composées de strophes de quatre vers.

De même que chez les autres Turcs, les strophes de Kazan présentent une division distincte en deux parties, dont la première a trait à la nature, la seconde à l'homme. Le rapport entre les deux moitiés de la strophe est parfois très faible, parfois il n'y en a point.

On pourrait se demander si le chanteur n'ajoute pas de son cru, à la première partie stéréotypée, une finale d'actualité. Radlow constate formellement ce procédé chez les Kirghiz.

2. Structure rythmique du vers des Tatars de Kazan (p. 105—108).

Environ 60% des chants recueillis par Bálint présentent des fautes de rythme plus ou moins graves (transgression du principe d'un nombre de syllabes égal et de l'emplacement fixe de la césure). Ce sont en partie des fautes de notation, mais le plus souvent ce sont des inexactitudes commises par les informateurs de Bálint, assez malheureusement choisis, pour la plus grande partie parmi les Tatars orthodoxes qui ont perdu, à ce qu'il paraît, le sens vif de leurs traditions.

Nous en savons encore moins sur l'accent tatar que sur l'accent osman, aussi je considère les schémas rythmiques que je présente seulement comme vraisemblables. Les vers comptent de 7 à 11 syllabes; les variations plus longues n'existant pas. L'heptasyllabique est, comme chez les Osmans, 4—3, ou rarement 3—4. L'octosyllabique 4—4 avec un rythme ascendant (v. ïambique, quatre fois $_\acute{_}$) ou 5—3 avec un rythme mixte. Le vers de neuf syllabes, presque inusité chez les Osmans, est fort général dans la

poésie populaire des Tatars de Kazan. Il présente la forme 6—3 ou 5—4, y compris une variété au rythme purement trochaïque. Quant à la fin du vers, une très forte majorité, environ 80%, a une finale trisyllabique.

3. Structure rythmique des strophes (p. 108—110).

A l'exception de deux compositions en distique nous ne trouvons que des strophes de quatre vers. Les *jyrlar* se composent en majeure partie de vers de neuf syllabes, les *bäjetlär* de vers de sept syllabes.

Les quatrains composés de vers de neuf syllabes d'un même type ne se rencontrent point. En revanche on trouve fréquemment des strophes de structure suivante: 6—3, 6—3, 5—4, 6—3, ou bien: 5—4, 6—3, 5—4, 6—3. A côté de celles là, il y a des strophes composées de vers mixtes 5—3, 6—3, 5—3, 6—3. Dans les *bäjetlär* apparaît le plus souvent la strophe 4 × (4—3) mais on rencontre aussi des strophes aux vers de longueur inégale 4—4, 4—3, 4—4, 4—3.

4. La rime (p. 110—112).

A comparer avec la rime osmane, celle-ci semble beaucoup plus primitive. Au lieu de rimes à proprement parler, nous avons souvent des mots identiques. Les rimes à *redīf*, comme on les appelle, sont fréquentes, avec une très faible concordance de la finale des mots qui précèdent le *redīf*. Naturellement la prédominance des rimes grammaticales est écrasante, preuve du parallélisme de la construction syntaxique des moitiés de la strophe qui riment entre elles. Les rimes non-grammaticales sont des plus rares.

Quant à la pureté de la rime, situation pareille à celle du vers osman, c.-à-d. alternance fréquente *r*, *l*, *m*, *n*, *v*, ensuite *k*, *t*, des rimes en *r* et sans *r*. Les rimes *sar' at* et *sayat* témoignent que l'articulation *γ* peut être accompagnée d'une vibration de la luette ou du voile du palais.

5. Disposition des rimes dans les strophes (p. 113—115).

Le plus fréquent (env. 60%) est le type *abcb*, à proprement dire un distique, dont chacun des deux vers a été tranché en deux moitiés par une césure fixe. La rime à la fin des deux moitiés de

la strophe est fort souvent l'expression du parallélisme déjà mentionné de pensée et de syntaxe. La seconde disposition, par ordre de fréquence, est la variété *a a b a*; où souvent, comme dans le vers osman, la rime qui lie les vers 2 et 4 est plus pleine que celle qui unit 1 et 2.

Puis vient la variété *a b a b*, intéressante en ce qu'elle apparaît de plus en plus souvent à mesure qu'on avance vers l'est et le nord. Outre celles-ci, on rencontre encore, quoique rarement *a b b b*, *a a a a*, et la disposition atypique *a a b b*.

6. Liaison des strophes en chansons (p. 115—116).

Les chansons prennent naissance par un assemblage plus ou moins mécanique de plusieurs strophes de quatre vers, chacun de ces éléments gardant pour la plupart son caractère propre. Chaque strophe d'une chanson débute ordinairement, de même que les *jyrlar* détachés, par une introduction dont le sujet est puisé dans la nature. L'ordre de succession des strophes n'est pas invariable, et ne témoigne pas d'un plan bien organisé. La liaison se marque parfois par le premier vers de chaque strophe, variante d'une seule et même idée fondamentale, remplissant ainsi l'office d'un motto qui unit les strophes les unes aux autres.

7. L'allitération (p. 116—118).

Ici aussi, de même que chez les Osmans, l'allitération n'est pas un des caractères indispensables de la poésie. L'on rencontre très souvent dans la strophe deux vers allitérés, exceptionnellement trois ou quatre.

Plus fréquente est l'allitération interverbale (des mots entre eux, dans un même vers).

Chapitre V (p. 118—129).

1. La poésie populaire chez les Turcs du pays de Turfan (p. 118—119).

L'on a pris comme modèles de la poésie populaire du Turkestan oriental les notes de Le Coq, recueillies principalement a Kara Xōǯa, au sud-est de Turfan, publiées comme premier fascicule complémentaire de Baessler Archiv. Ce recueil de peu d'étendue

contient cependant tous les principaux genres de poésie populaire, tels que chansons amoureuses, satiriques, chansons du Ramazan, rappelant vivement les rimes des *bekči* osmans, plus une production plus longue, à demi populaire, en l'honneur de l'expédition allemande dans le Turkestan oriental. Ces exemples seront parfaitement suffisants pour indiquer les principaux caractères de la forme poétique, et pour constater qu'elle ne diffère en rien de fondamental de celle des autres peuplades turques.

2. Structure rythmique (p. 119—123).

Malgré certaines différences dans la phonétique, en particulier différences concernant l'accent de force et la quantité, nous constatons que le système rythmique est accentuel-syllabique. Les alternances de voyelles longues et courtes, observées par Le Coq, ne provoquent nulle tentative pour les utiliser dans un but rythmique. Il n'y donc pas trace de métrique quantitative. L'accent de force dans le langage de Turfan n'est pas aussi schématiquement localisé que dans les autres langues ou dialectes turcs considérés ici. Le Coq nous facilite extrêmement l'étude du rythme du vers en y marquant l'accent de force dans la plupart de ses textes. En nous basant sur ces textes, nous pouvons constater que l'accent de force dans les vers ne coïncide pas toujours avec l'accent traditionnel. Quelque chose de pareil au scandement nous arrête parfois. Les mêmes mots qui entrent dans la composition du vers heptasyllabique ont une autre disposition d'accent de force quand ils se trouvent dans un vers octosyllabique, chaque sorte de vers ayant son rythme fixe, différent de celui de sept et de celui de huit syllabes. Ce déplacement de l'accent normal est cependant exceptionnel. D'ordinaire le vers de Turfan utilise l'accent normal pour l'usage du rythme.

Pour ce qui est de la mesure du vers, nous ne trouvons chez Le Coq que des vers de sept, de huit et de onze syllabes. L'heptasyllabique 4—3, 3—4 (excessivement rarement 2—3—2) a régulièrement le rythme trochaïque, tandis que l'octosyllabique, presque toujours 4—4, se tient au rythme ïambique. Dans les strophes composées de vers heptasyllabiques, se glissent parfois des vers de huit syllabes, mais qui adaptent leur rythme à celui de leur entourage. Le vers de onze syllabes présente les variations 4—4—3, 7—4,

rarement 5—6 et 6—5. Le rythme, marqué uniquement dans la forme 7—4, est trochaïque.

3. Structure strophique (p. 123—126).

Conditions pareilles à celles des peuplades énumérées ci-dessus. Des strophes de deux, de trois et de quatre vers, avec majorité énorme de ces dernières. Les quatrains se composent soit de vers de même espèce, soit de vers mixtes. Nous avons donc la strophe 4×(4—3) ou telles que 3—4, 4—3, 3—4, 4—3, ou bien 4—4, 4—3, 4—4, 4—3. La disposition dichotomique est moins marquée qu'ailleurs, ce qui s'explique par l'absence de quatrains indépendants tels que le *mani* ou le *jyr*. Parfois quatre vers de onze syllabes se lient en une sorte de strophe. Nous trouvons en outre un exemple de strophe de trois vers et quelques essais de poésies par distiques avec des vers de onze syllabes.

4. La rime (p. 126).

Après l'étude de la rime osmane et de la rime des Tatars de Kazan, celle de Turfan ne présente rien d'essentiellement nouveau. Tous les exemples de rimes peuvent être partagés en deux groupes, — les rimes simples (contenues dans les limites d'un seul mot) et les rimes composées (qui s'étendent à deux mots). Dans chacun de ces groupes trois cas sont possibles: 1. rimes formées par des mots identiques; 2. par des éléments morphologiques sans participation du thème; 3. rimes auxquelles participe le thème du mot qui rime. En général, la rime de Turfan est bien développée.

5. Les rimes dans les strophes (p. 127—128).

Sans parler des essais de distiques rimés en *aa*, *bb*, *cc*, etc., et de tercets *aaa*, nous n'obtenons une certaine variété que dans le quatrain. Si l'on considère la fréquence de leur emploi, les types particuliers se succèdent comme suit: *abcb*, *abab*, *aaba*. Toute autre disposition ne se rencontre que par exception.

6. Traces d'allitération (p. 128—129).

Ici aussi nous ne rencontrons que des traces d'allitération, ni plus fréquentes d'ailleurs ni plus rares que précédemment. Les

exemples cités (p. 128/9) démontrent des cas d'allitération, aussi bien de strophes que de vers.

Chapitre VI (p. 129—151).

La poésie des Turcs de l'Altaï.

1. Revue des tribus et principaux genres de créations poétiques (p. 129—133).

J'ai puisé les matériaux de mes études dans le premier volume des Образцы народной литературы тюркскихъ племенъ de Radlow, comprenant le folklore de diverses tribus turques qui habitent le domaine de l'Altaï proprement dit, aussi que le bassin supérieur de l'Ob (particulièrement les contrées riveraines de la Bija, de la Katunia et du Tom supérieur, avec leurs affluents). Ici se distinguent les *Altai kiži* et les *Täläwät kiži*, le mieux représentés dans le recueil de Radlow. Toutes ces tribus, numériquement très faibles, succombaient déjà vers 1860, lorsque Radlow les étudia, à une russification rapide. Beaucoup d'entre elles ont dû jusqu'à ce jour disparaître sans laisser de traces.

Si l'on confronte le folklore de ces peuplades avec celui de tous les autres groupes précédemment examinés, on constate qu'il offre des conditions différentes, plus archaïques à première vue. Nous devons l'attribuer en premier lieu à l'absence de l'action nivélatrice de l'Islam. La majeure partie des tribus altaïques étaient encore plongées, lors des recherches de Radlow, dans leur chamanisme primitif; un nombre infime seulement se convertissait à la religion orthodoxe. Puis il faut tenir compte de leur situation géographique, qui empêchait l'accès des influences extérieures.

Ce qui nous y frappe avant tout, c'est l'épopée populaire, robuste et vivace, riche en aventures de héros mythiques, en souvenirs historiques, même en conceptions cosmogoniques et eschatologiques. La prose artistique de ces compositions fournit l'occasion d'observer le procès de germination des caractères poétiques, chose fort importante pour nos études. D'autres monuments épiques possèdent déjà tout à fait la forme métrique de la versification.

Le lyrique ne connaît qu'une seule forme, appelée *kožoṅ*, dont il sera question ci-dessous. Les Téleutes (*Täläwät kiži*) possèdent en plus des productions poétiques par distiques d'un caractère fort primitif, proférés pour la plupart par des animaux ou par des personi-

fications des forces de la nature. Les formes altaïques sont le seul département de la poésie turque monographiquement élaboré déjà, par ce même Radlow, dans un court article: Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren (Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft IV).

2. La prose artistique des compositions épiques (p. 133—140).

Les compositions épiques, appelées *čorčok*, sont récitées par un rhapsode, *čorčokčy*, d'une voix gutturale assourdie, modulée sur deux tons. Les *čorčok* ne possèdent pas de forme strictement métrique. Le courant du récit se brise en phrases brèves, ne comptant d'ordinaire que de 7 à 9 syllabes, fort souvent beaucoup mois ou plus.

Parmi les diverses propriétés stylistiques de la prose de ces ouvrages, il y en a deux surtout qui possèdent une haute portée pour le problème de la naissance des formes poétiques: 1. la répétition presque mot à mot de passages entiers, se retrouvant avant tout naturellement là où le récit se sépare en épisodes semblables aux précédents, mais non sans action aussi sur le cours même du récit, et 2. la disposition dichotomique, déjà connue par ce qui précède. Le premier de ces phénomènes entraîne un partage en passages strictement délimités, comme de grandes strophes unies par des répons dans chaque verset; le second introduit des phrases symétriquement construites, et par là rythmiquement démembrées et rimées.

Le trait le plus saillant de la prose artistique est l'allitération, changeant de deux en deux vers, mais s'étendant souvent aussi à un nombre plus grand. Elle consiste dans l'identité du son initial du mot, et dans le cas où c'est une consonne, souvent aussi de la voyelle suivante. L'allitération interverbale apparaît fréquemment aussi. La rime ne paraît que comme conséquence de la disposition dichotomique.

3. Le *kožoŋ* et sa structure (p. 140—142).

On appelle *kožoŋ* (composition „attelée“, de *koš-*) une paire de strophes de quatre vers, de construction rythmique pareille, avec allitération différente dans chaque strophe, et disposition des rimes identique dans les deux. La seconde strophe répète le sujet de la première en paroles quelque peu différentes. L'artifice consiste en

ce que tous les mots initiaux des quatre vers dans la seconde strophe soient différents et allitèrent sur une lettre différente. Dans les compositions dialoguées apparaissent des groupes de quatre strophes strictement unies entre elles.

4. Le rythme du vers dans le *kožoŋ* (p. 142—143).

Les vers du *kožoŋ* comptent en général 7 ou 8 syllabes; dans l'épopée dominent les premiers, dans la poésie lyrique les seconds. Les deux mètres d'ailleurs paraissent souvent aussi dans une même strophe sans aucun système. Leur ressemblance, qui permet de les employer ainsi, consiste dans l'identité du dernier segment, presque toujours trisyllabique.

L'heptasyllabique présente presque toujours la forme 4—3 (les variations 3—4 et 2—3—2 sont fort rares); l'octosyllabique: 5—3. La variation 4—4, si souvent rencontrée ailleurs, n'apparaît ici qu'à titre d'exception. Sporadiquement aussi se montre dans le *kožoŋ* le vers de 6 et de 9 syllabes. Les matériaux de Radlow ne notent pas de vers plus longs.

5. Structure rythmique de la strophe (p. 143—145).

Comme nous l'avons déjà dit, chaque strophe du *kožoŋ* compte quatre vers. Ils sont, soit de même mesure, et donnent la strophe 4 × (4—3), respectivement 4 × (5—3); soit différents. La seconde strophe est ordinairement le reflet de la première, aussi sous le rapport de la structure rythmique. Si donc la première est construite par exemple selon la mesure 4—3, 5—3, 5—3, 5—3, fort souvent la seconde aura pour premier vers un heptasyllabique, au lieu d'un octosyllabique. Dans le chant *Pī Taš*, nous trouvons une tentative de rompre le chiffre canonique de quatre vers (v. p. 144).

6. La rime dans la poésie des Turcs altaïques (p. 145—149).

Un certain nombre, assez restreint, d'ouvrages ne présentent point de rime du tout. On ne peut pourtant pas les considérer comme une survivance de quelque ancien état de poésie non rimée. Cette absence de rimes ne dénote que l'absence d'une structure dichotomique définie, c'est à dire une certaine confusion dans la structure normale. Il faut souligner d'autre part que la rime altaïque

est un phénomène très primitif. Soit des mots identiques à la fin des vers, soit des suffixes identiques des derniers mots (naturellement sans participation du thème), riment ensemble. L'on ne trouve guère d'autres rimes, plus artistiques. Les rimes avec le *redīf* sont rares, comme aussi celles qui embrassent plus de deux syllabes finales. Ce dernier point est en rapport avec le peu de culture de la langue qui n'arrive pas à créer des formes plus complexes, exigeant un plus grand nombre de suffixes.

La disposition des rimes dans les strophes offre une assez grande diversité. Ce qu'on y trouve le plus fréquemment, c'est le type *abab*, extrêmement rare chez les Osmans, mais de plus en plus fréquent à mesure que l'on avance vers le nord-est; et encore *abcb*, *aaba* (rarement), enfin des cas atypiques, excessivement rares, comme *abac*, *abca*, etc.

Le rapport de la rime à l'allitération est tout autre chez les Turcs altaïques que chez les trois peuples que nous connaissons déjà. Chez les Osmans, les Tatars de Kazan et les Turcs du pays de Turfan, l'allitération existe bien, mais plutôt comme parure accidentelle du vers, tandis que le rythme de couleur régulier consiste dans l'accord des groupes de sons à la fin des vers, c'est à dire la rime. La rime est le caractère essentiel du vers, que l'on cultive sciemment. Il en est tout autrement chez les Turcs de l'Altaï. Chez eux, comme d'ailleurs dans la plus grande partie du groupe septentrional (chez les Tatars d'Abakan, les Kirghiz et les Karakirghiz), l'allitération joue un rôle prépondérant, et la rime recule au second plan, comme simple résultante de la disposition dichotomique, involontaire donc dans une certaine mesure.

7. L'allitération dans la poésie altaïque (p. 149—151).

L'allitération est le caractère absolument indispensable des poèmes altaïques. Dans le *kožoŋ*, sont ordinairement allitérés tous les quatre vers de chaque strophe, sur un seul et même son. Si c'est une voyelle, son identité suffit, tandis qu'après la consonne initiale du mot, la règle veut que la voyelle suivante soit encore identique. Mais l'identité n'en est pas aussi absolument exigée que celle du son initial même. Nous trouvons ainsi les alternances *kü-kö-*, *kö-ko-*, *ky-kü-kö-*, etc. Le nombre de sons que l'on trouve dans les allitérations est très limité; cela vient de ce qu'en général le nombre

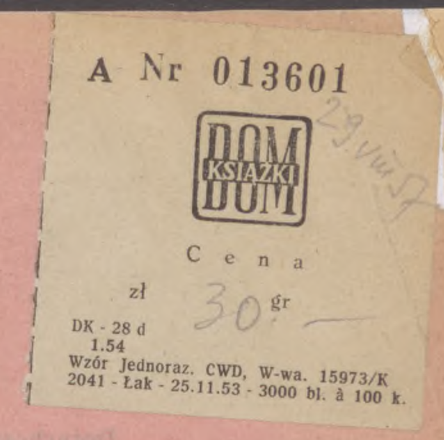
de lettres admissibles en tant que son initial du mot dans ces dialectes n'est pas grand; et même parmi celles qui existent, je n'ai jamais rencontré de *č*, *š*. *n*, *r*, *l* *ł*, et seulement très rarement *m*.

De même que dans la rime, les mots identiques jouent un rôle fort grand dans l'allitération. La majorité se compose cependant de cas choisis exprès et soigneusement. Si l'on note par lettres la disposition de l'allitération, comme celle de la rime, l'on peut dire que le type le plus fréquent est *a a a a*. Toutefois, nous en rencontrons encore différents autres, tels que *a a a b* (quelque chose comme un tercet avec un refrain). *a a b b* (comme dans des énigmes du Code Cuman) *a b a b*, etc. La rencontre de la rime avec l'allitération n'est pas de rigueur, au contraire, souvent elles se croisent: les vers sans allitération riment entre eux, et vice versa.

L'allitération interverbale est moins régulière et, avant tout, elle n'est pas indispensable. Une mention spéciale convient aux cas d'allitération survenant entre les deux segments rythmiques principaux du vers, ordinairement dans le premier vers de la strophe, par ex.: *K̲öbök K̲öbök* | *k̲öl käčär*, *s̲anduyaš učat* | *s̲azy sain, T̲obołdyɯ joły* | *t̲ołyoš jo ł*, etc.

TREŚĆ.




A Nr 013601
DOM KSIĄŻKI DOM
29.VIII 57
Cena
zł 30 gr
DK - 28 d
1.54
Wzór Jednoraz. CWD, W-wa. 15973/K
2041 - Łak - 25.11.53 - 3000 bl. à 100 k.

Dotychczas wyszły: — Déjà parus:

Nr. 1. Tadeusz Kowalski: Zagadki ludowe tureckie. (Énigmes populaires turques. Texte turc avec traduction et résumé français).

Nr. 2. Andrzej Gawroński: Studies about the Sanskrit Buddhist literature.

Nr. 3. X. Władysław Szczepański: Mieszkańcy Palestyny pierwotnej (do 1400 przed Chr.) — Les habitants de la Palestine primitive (jusqu'à 1400 avant J. Chr.) Avec résumé français.

Nr. 4. Andrzej Gawroński: Notes sur les sources de quelques drames indiens.

Nr. 5. Tadeusz Kowalski: Ze studjów nad formą poezji ludów tureckich I. (Études sur la forme de la poésie des peuples turcs I. Avec résumé français).

W druku: — Sous presse:

Nr. 7. Andrzej Gawroński: Notes on the Sāundarananda. Critical and exegetical. Second series.

W przygotowaniu: — En préparation:

Nr. 6. Helena Willman-Grabowska: Les composés nominaux dans le Śatapathabrāhmana.
